

H. DE CURZON

—

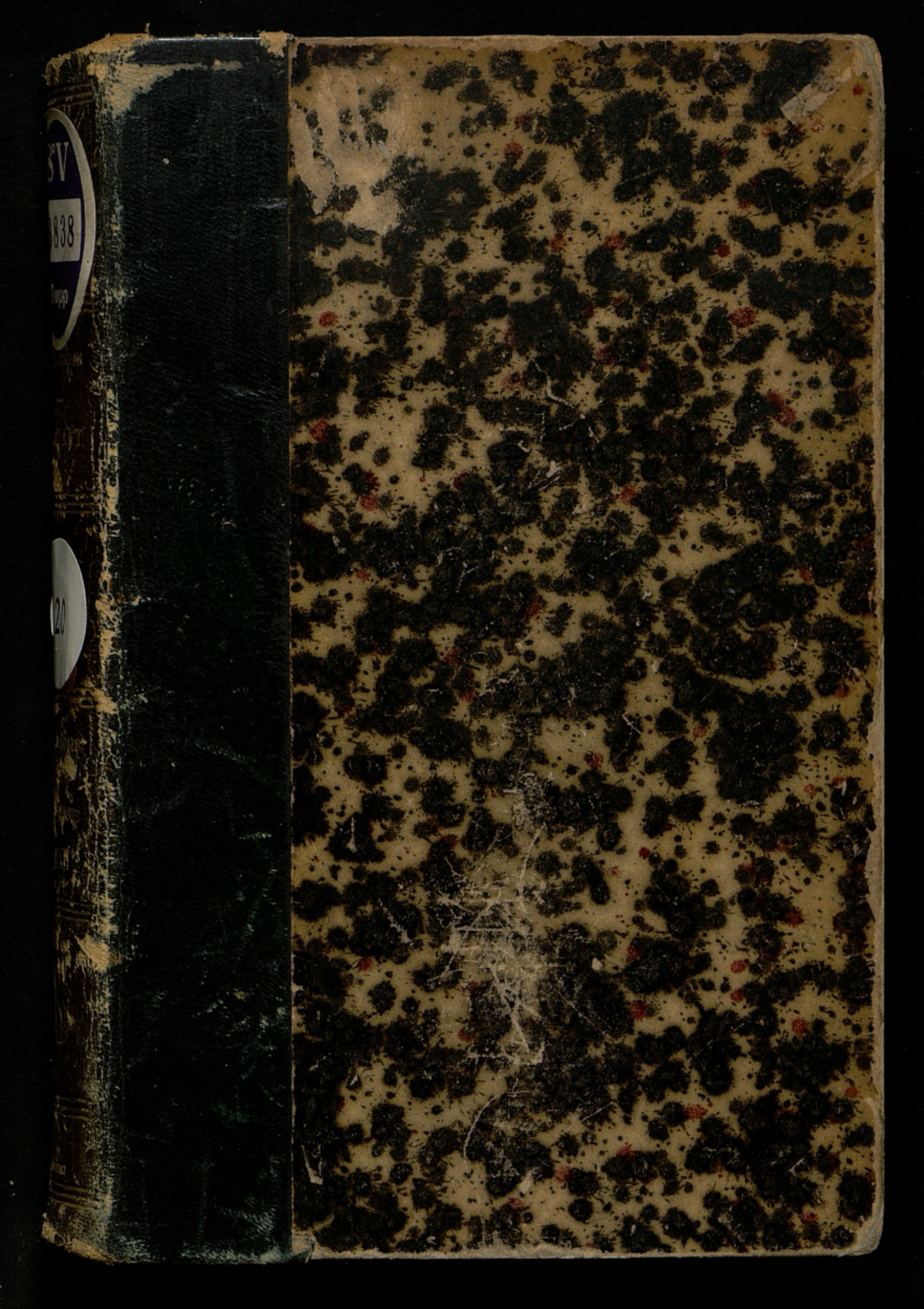
MOZART

LES MAITRES
DE
LA MUSIQUE

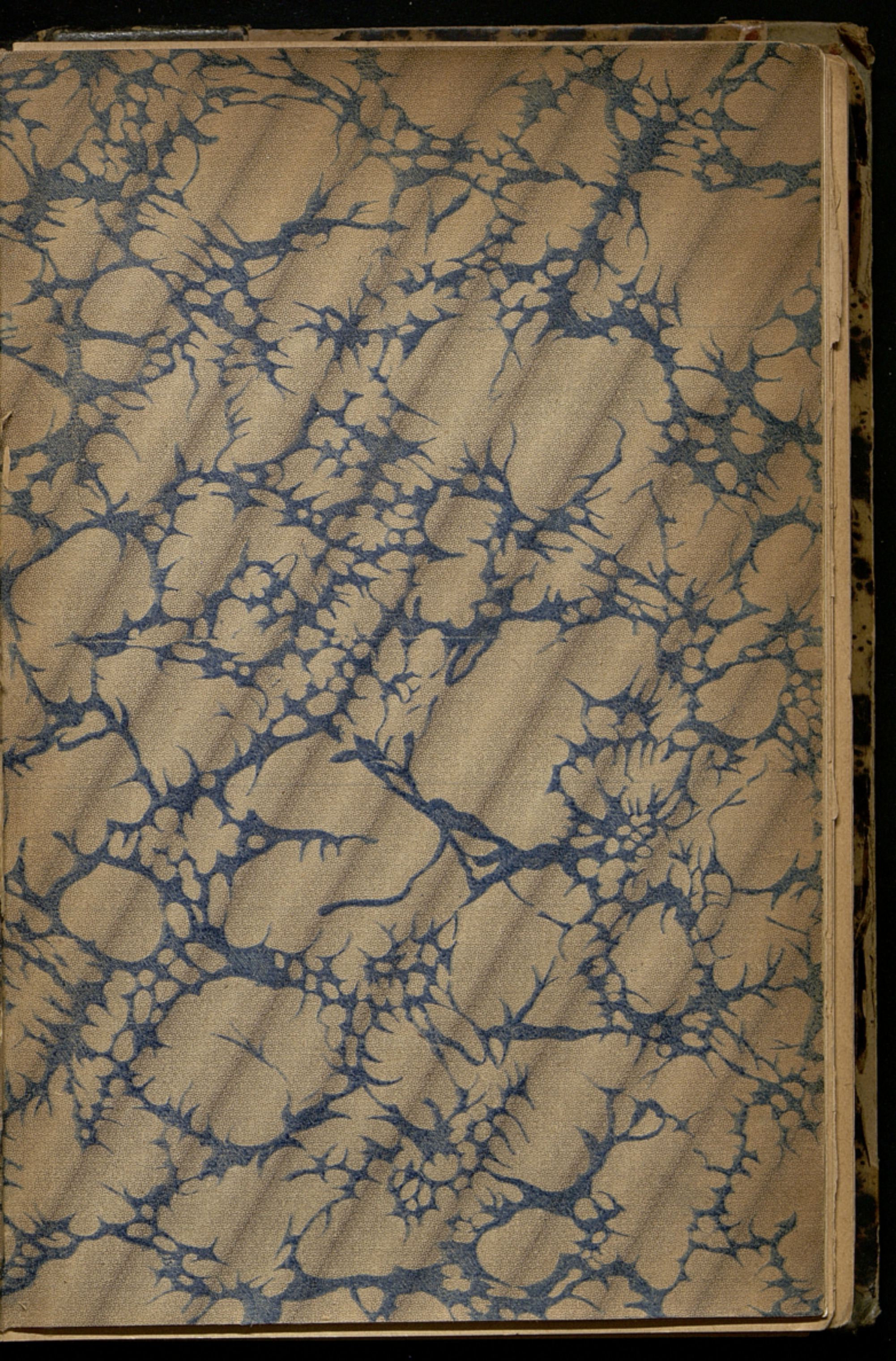
XXII

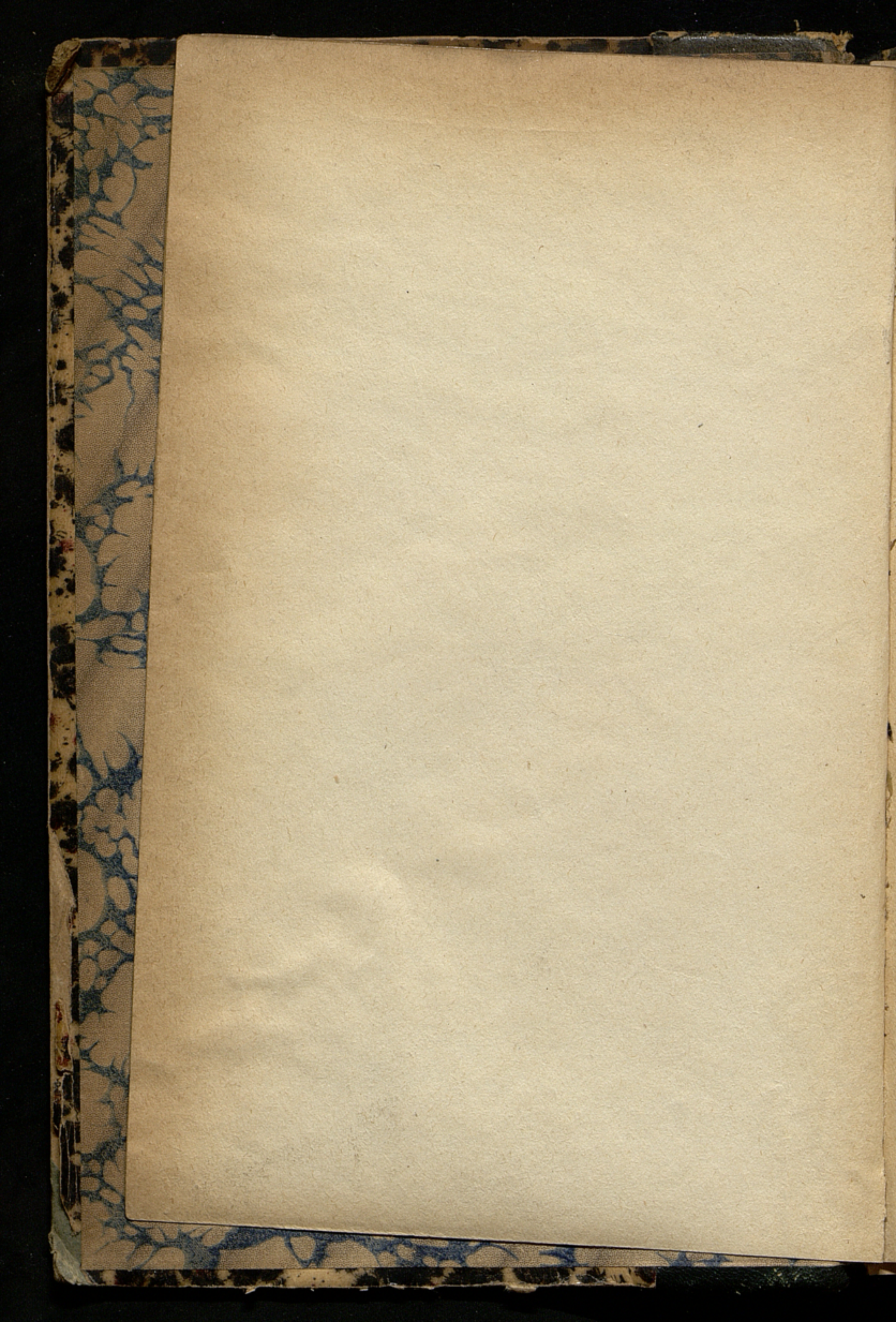
LAMBERT

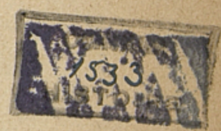



8V
3838
Supp
120

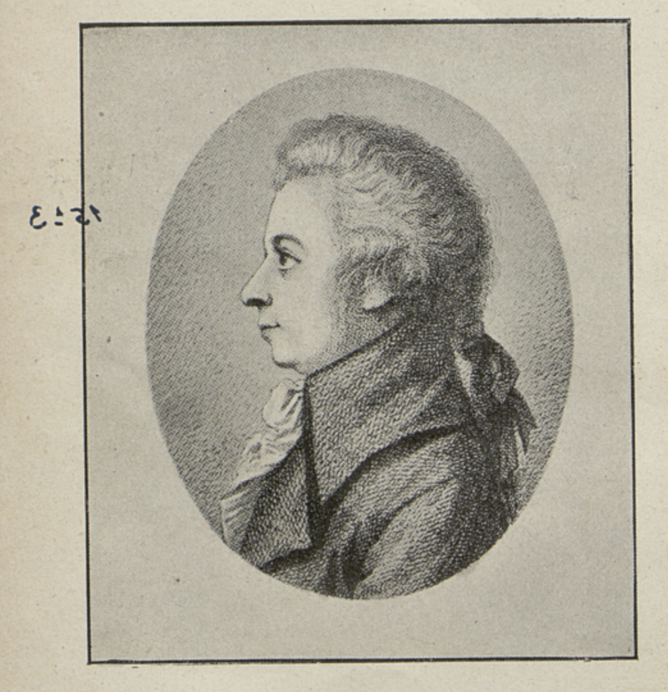








MOZART



MOZART, à 33 ans.

Dessin à la pointe d'argent, exécuté à Dresde, en avril 1789,
par Dora Stock.



LES MAITRES DE LA MUSIQUE

MOZART

PAR

HENRI DE CURZON

AVEC PORTRAIT HORS TEXTE DE L'AUTEUR
ET CITATIONS MUSICALES DANS LE TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—

1914

A TEODOR DE WYZEWA

Qui me fut constamment
le conseiller, le guide et l'ami.

MOZART

> « Ich bin vergnügt, weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Passion ist. »
>
> « Je suis ravi, parce que j'ai à composer, et c'est bien mon unique joie, ma seule passion. »
>
> *Lettre de Mozart à son père.*
>
> Munich, 11 octobre 1777.

Mozart est le plus grand *génie* que l'art de la musique ait jamais fait naître. J'aime mieux le déclarer tout de suite ; mais je m'explique, car cette définition n'est pas une banalité, tant s'en faut. — Qu'est-ce que le génie ? C'est quelque chose de spontané, de simple, d'inconscient, de miraculeux et de naturel à la fois, c'est-à-dire qui produit le miracle comme une chose ordinaire. Mozart a eu ce génie-là comme pas un artiste, pas un Beethoven ou un Bach, un Gluck ou un Wagner, ne l'a jamais eu. Mozart n'invente pas, ne réforme pas, ou du moins n'a jamais l'idée de chercher du nouveau et de suivre un plan de réforme. Mozart est tout impulsif et ne tient pas à être profond. Mozart ne travaille pas à donner une forme inédite à son inspiration, n'ambitionne pas de casser les vieux moules et

d'en créer de neufs. Mozart enfin, en sa curiosité toujours aux aguets, en son inlassable avidité d'apprendre, s'éprend constamment de quelque nouveau modèle et subit docilement son influence... Mais entre ses mains, aussitôt, sous l'éblouissante et féconde flamme de son génie, *tout* se transforme et *tout* se renouvelle. C'est comme un enchantement : avec lui la poésie est entrée dans la musique. Aucune contrainte d'ailleurs ; la liberté même. Mozart ne peut pas ne pas être juste dans son expression musicale et simple dans les formes, si audacieuses soient-elles, par lesquelles celle-ci apparaît ; il ne peut pas ne pas trouver exactement ce que demandait la situation, le caractère, l'idée, et cette idée ne peut pas n'être pas neuve, originale et bien à lui. C'est ainsi, qu'au fond, il réforme et renouvelle tout sans en avoir l'air, sans s'en douter peut-être. Au point de vue technique, au point de vue humain, tout lui est aisé, tout lui est facile ; il semble qu'il invente la musique même, tant la difficulté se fond aux rayons de son génie de lumière et de joie. Chez lui rien n'est prodigieux, parce que tout est prodige.

Eclairée de la sorte, dès les premiers pas, l'histoire de sa vie, de son développement, de sa carrière, se trouve singulièrement simplifiée. Les anecdotes de « l'enfant prodige », considéré simplement comme tel, — c'est-à-dire peu de

chose — ne remplissent plus de stupeur ; les développements splendides de la jeunesse paraissent tout simples ; les chefs-d'œuvre de cette maturité fauchée à peine naissante, et dont presque personne, sur le moment, ne soupçonnait même l'incroyable fécondité, semblent une conséquence attendue et naturelle.

Cependant la simplicité même, la liberté, la poésie de ce génie et de cette œuvre, sont justement ce qui en rend l'intelligence difficile..., et ce qui en fait méconnaître l'essence et l'extraordinaire vertu. Ce génie-là est trop différent des autres ; nous n'avons pas assez de points de comparaison ; il nous échappe trop quand nous l'écoutons ou l'étudions comme nous faisons des autres, je dis des plus grands. Ceux qui l'aiment et le comprennent ne savent comment le faire comprendre aux autres. Il est celui dont on parle le plus « traditionnellement », sans contact réel. Il est celui qui réserve des surprises toujours nouvelles à qui le pénètre. — C'est d'ailleurs le secret de son éternelle jeunesse, et pourquoi, si un Rossini pouvait s'écrier : « Celui-là, c'est la musique même ! » un Wagner pouvait ajouter : « et c'est encore la musique de l'avenir ».

Je voudrais, pour ma part, puisqu'enfin j'ose aborder à mon tour une telle étude, essayer de dégager le caractère de Mozart de son œuvre même, de son œuvre surtout. Parmi les biogra-

phies générales auxquelles il a donné lieu, parmi les travaux de détail, si nombreux, qu'elle a fait éclore, il en est d'une information assez abondante et d'une critique assez remarquable pour qu'on puisse les considérer comme définitifs. Mais peut-être ne sera-t-il pas sans nouveauté de suivre ici, simplement, l'évolution de l'œuvre de Mozart à travers sa vie.

On ne saurait, en effet, séparer l'une de l'autre. Si peu qu'on étudie sérieusement cette œuvre, on y reconnaît avec curiosité d'abord, avec émotion ensuite, l'expression essentielle et unique de sa pensée, on en aperçoit la constante unité dans l'intarissable variété, on ne rêve que de la surprendre comme elle jaillit de cette âme ardente, au jour le jour, au gré du hasard et des événements.

Et je serais heureux si le lecteur de ces pages pouvait reconnaître à son tour qu'il a ainsi un peu vécu auprès d'elle. Car, en vérité, l'œuvre de Mozart, c'est sa vie même.

Le parti, pris dans la présente étude, de maintenir la suite des œuvres de Mozart dans leur ordre chronologique, a paru pouvoir dispenser de l'indication des références de chacune au catalogue thématique de Köchel, qui est depuis longtemps entre toutes les mains, et à celui de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, qui le corrige si utilement en maint endroit. On a dû se borner à celles où la rectification de date apportée par ces deux derniers érudits change complètement les données courantes. Les deux catalogues seront dès lors respectivement désignés par les lettres W et K.

I

PREMIÈRE ENFANCE,

PREMIERS VOYAGES

(1756-1767)

Mozart est né le 27 janvier 1756, à Salzbourg. Son père n'était pas de ce pays. Fils et frère d'ouvriers relieurs d'Augsbourg, Léopold Mozart était venu dans la ville archiépiscopale pour suivre les cours de l'Université. Puis il était entré comme secrétaire dans la maison du comte de Thurn, chanoine de la Cathédrale ; enfin, en 1743, le prince archevêque l'avait attaché à son service comme compositeur et maître de concert. Bientôt, en 1747, il épousait la fille du régisseur d'un château de l'archevêque, à Saint-Gilgen : Anne-Marie Pertl.

C'était un homme d'un caractère austère, peu familier, assez défiant, mais il était si bon et si charitable, si dévoué à ses élèves en même temps que si méthodique dans ses productions, que sans se départir de la considération et du respect qui lui étaient dus, tout le monde l'aimait

à Salzbourg. On aimait probablement davantage sa femme, d'une simplicité pleine de douceur, et dont le bon sens revêtait une charmante gaîté, où se retrouvait vraiment la race du pays.

Car Salzbourg était un enchantement à cette époque. Médiocre mais souriante, superficielle et tendre, dans cette ville, tout était charmant, clair et gai. On y aimait les farces et les plaisanteries, tout en étant naturellement épris de beauté, de grâce, de lumière. Une passion unique l'emplissait d'ailleurs : la musique. Spectacles et concerts, offices solennels, sérénades, repas aux sons des instruments, carillons, cet art occupait tous les esprits ; depuis la cour archiépiscopale jusqu'aux plus humbles demeures, dans les églises, très décorées, très jolies, dans les écoles, les couvents, qui avaient aussi leur salle de théâtre, l'atmosphère même était comme imprégnée de musique. Le petit Wolfgang (Jean-Chrysostome-Amade) n'avait rien de la nature de son père ; mais il tenait assez sensiblement de sa mère, et surtout, c'était un vrai Salzbourgeois, on ne saurait le nier.

Il apportait cependant, dès ses premières années, dans ce milieu placide et banal en somme, une personnalité bien à part, un tempérament nerveux, impressionnable, curieux de tout, passionné des moindres choses, mais les abandonnant l'une pour l'autre avec une égale

impétuosité, et comme inquiet de ne pas tout connaître, comme en une fièvre continuelle de vie, d'émotion, d'amour... Au physique, une grosse tête sur un corps frêle avec, d'ailleurs, une exubérance rassurante et un regard si beau, si franc, tant de grâce naturelle, des manières si confiantes, qu'il enchantait tout le monde.

Cinq enfants l'avaient précédé, morts presque en naissant; et puis sa sœur, Marie-Anne, de quatre ans son aînée, personne posée et sérieuse, qui, elle, soit comme caractère, soit comme facilité d'assimilation, tenait bien de son père.

Léopold possédait toutes les qualités nécessaires pour donner à son fils et à sa fille une éducation accomplie. Il n'est même pas exagéré d'affirmer, que l'une des chances les plus heureuses que Mozart ait rencontrées à sa naissance, a été de trouver près de lui, pour l'instruire, un guide tel que son père.

Certes, celui-ci n'était pas musicien : il faisait de la musique; l'idée lui en était venue trois ou quatre ans avant que lui fût assurée cette place de musicien de la Cour. Mais il était d'ailleurs excellent violoniste; et surtout, il était né professeur, éducateur même, et de premier ordre.

De cet art qui restait fermé pour lui, il connaissait du moins la haute dignité, et savait l'enseigner. La preuve en est facile à voir dans son fameux *Essai d'une école approfondie du violon*,

paru en 1756, dont le succès, réellement, dure encore, et qui est un chef-d'œuvre de goût autant que de technique. Il nous renseigne très utilement sur les préceptes musicaux qui longtemps restèrent la base de la méthode technique du jeune Mozart; mais il nous dit en même temps ce que le maître entendait faire de ses élèves, et de celui-là surtout : non seulement de bons musiciens, mais de bons chrétiens, de bons humanistes. Lui-même était en mesure d'éveiller ces jeunes esprits sur toutes sortes de connaissances : mathématiques, histoire, langues; de ce côté encore, le développement intellectuel de Wolfgang fut vraiment étendu.

Enfin, s'il est trop vrai que son esprit de défiance a souvent nui à son fils, soit qu'il l'empêchât de puiser aux sources qui pouvaient le plus utilement alimenter son génie, soit qu'il l'isolât, par principe, dans les milieux artistiques qui eussent été le plus favorables à sa carrière, il faut le louer d'avoir compris qu'il importait pourtant de ne pas laisser toute liberté à ses dons prodigieux. Il a eu le tact de reconnaître qu'il ne pouvait lui enseigner qu'une discipline, une méthode, mais il a eu aussi le soin de l'y maintenir et de l'y ramener toujours, vingt ans durant.

L'enfant avait d'ailleurs un instinct d'une sûreté telle qu'il en était comme prémuni contre toute

action qui n'eût pas été salutaire. Nous le verrons suivre l'enseignement de son époque, d'ailleurs issu de Bach, qui voulait que chaque émotion, chaque nuance de sentiment, eût son expression musicale attitrée, qui créait un vocabulaire au langage musical. Mais nous le verrons aussi, d'abord, repousser les imitations musicales, où son père se montrait si habile, ensuite, peu à peu, se préoccuper de ressentir profondément lui-même, avant tout, les émotions qu'il voulait exprimer... Dès son premier pas dans la carrière, au lieu de suivre son modèle, il essayera seul une voie nouvelle, et meilleure !

Jusqu'à quatre ans, Wolfgang nous apparaît comme un petit enfant tout gai, tout en l'air, courant, sautant, s'amusant avec ceux de son âge aux mille spectacles de la rue. A trois ans cependant, entendant sa sœur commencer le clavecin, il s'était senti tout de suite attiré par cet instrument enchanté à qui l'on pouvait faire redire tant d'airs. Mais c'est lorsque son père lui eut offert, en riant, de lui apprendre la musique, qu'une incroyable transformation commença d'apparaître en lui. Aucun jeu ne l'amusa plus, aucune distraction, si la musique n'en était pas; bien plus, on le trouvait maintenant recueilli, absorbé, comme stupide. Il semblait assister, en lui-même, à quelque mystérieux phénomène. Les leçons qu'il recevait, les

exercices que son père lui donnait à faire, ce n'était rien : il les suivait, il les faisait docilement mais sans plaisir. Ce qu'il voyait en lui, comme une impulsion secrète et irrésistible, c'est le désir de créer.

On a lu partout la scène, contée par le trompette Schachtner, qui révéla cet instinct créateur de l'enfant, bravement attaché à un concerto injouable mais plein d'idées. Rien ne nous a été conservé de ces premiers essais, et pendant deux ans encore nous voyons seulement que Wolfgang quittait son clavecin le moins possible, et que le flot incessant de ses improvisations plongeait de stupeur toute la maisonnée.

L'esprit positif de Léopold Mozart ne tarda pas à baser sur ce « miracle », devant lequel il s'inclinait sans comprendre, tout un plan de conduite pour l'avenir. Il s'agissait de mettre Wolfgang en état de faire valoir, à la face du monde entier, ces dons exceptionnels d'imagination musicale et d'exécution. Et il le fit travailler résolument en conséquence, ne lui permettant la composition proprement dite que le moins possible, et l'assouplissant à toutes les formes de l'art.

Lui-même prit le parti de tout abandonner dans ce but, et en vue d'une véritable « tournée » à travers l'Europe. Marie-Anne, devant en être aussi, réalisait de sérieux progrès pour sa part : l'émulation de son frère et même ses leçons,

comme elle l'a déclaré plus tard, en furent le principal agent.

Wolfgang n'aimait pas trop ce régime. Il se jouait des difficultés techniques qu'on lui proposait et cherchait à s'évader aussitôt pour créer un peu à son tour. Nous n'avons, de ces premières années d'éducation musicale, que quelques pages, conservées par son père ; elles suffisent pour donner l'impression de la joie de la liberté conquise.

C'est un chant d'oiseau, comme dit si joliment M. de Wyzewa ; et déjà le caractère de toute l'œuvre de Mozart semble défini d'un mot. « Au cours de sa besogneuse et misérable carrière, il s'est maintes fois vu forcé de produire des œuvres hâtives, superficielles, d'un travail banal et de faible portée : il n'en a pas produit une seule qui n'ait ce charme fluide, aérien, ailé, cette grâce si sensuelle, mais en même temps si naturelle et si simple, qu'on ne saurait vraiment la comparer qu'au parfum d'une fleur ou qu'au chant d'un oiseau [1]. »

Ces petits menuets qui avaient pris place dans l'album destiné aux études de clavecin de sa sœur n'ont pas une bien grande signification, sans doute ; mais qu'on les compare aux autres, à ceux que le père avait composés comme modèles,

1. Revue des Deux Mondes : *La jeunesse de Mozart*, 1er avril 1904.

dans ce même album, et que Wolfgang avait commencé par jouer « dans sa quatrième année » dit le manuscrit ! Le style est enfantin, mais il n'est pas sec, il chante, et déjà porte une marque qu'il importe de noter, car Mozart n'en avait trouvé nul exemple autour de lui : l'unité de pensée. Il avait tout juste six ans (janvier 1762).

Les voyages d'exhibition interrompirent cet essor, mais sans lui être funeste. D'abord, le père continuait partout ses leçons, et puis les deux enfants voyaient surtout dans ces pérégrinations l'amusement du changement, des figures nouvelles, des cajoleries de chacun. Ils étaient partout comme chez eux, se faisaient des amis de tous, riaient à tout... C'était pour Wolfgang comme un jeu nouveau et imprévu dont il amusait la société, que ces déchiffrages, que ces morceaux joués d'un doigt ou sans voir les touches, qui constituaient le programme du « maître-sorcier », à la Cour et dans les salons...

On avait commencé par un petit séjour à Munich, afin de présenter Wolfgang à l'Electeur. Mais on comptait avant tout sur Vienne, séjour de la Cour impériale et de toute la haute société. On partit le 19 septembre de cette année 1762, s'arrêtant à Passau, Linz, Ips..., et les lettres adressées par le père au bon épicier Hagenauer, son propriétaire (c'était bien le moins ; il avançait toujours de l'argent pour le voyage), nous

renseignent en détail sur toutes choses. Ici Wolfgang ébahit un couvent de Franciscains en s'escrimant sur l'orgue; là, il séduit les douaniers en leur jouant son répertoire... Et puis le voici à Schœnbrunn, intriguant l'Empereur, embrassant l'Impératrice, bavardant joyeusement... Léopold Mozart put s'applaudir de sa bonne idée... jusqu'au jour, qui ne tarda pas, où l'enfant tomba malade. La chance s'en trouva rompue net. Deux ou trois semaines passées, il fallut reconnaître que le petit phénomène n'était plus à la mode. On s'obstina, on dépensa tout le bénéfice acquis ; dès le début de janvier 1763 on avait dû rentrer au logis.

Wolfgang n'avait pas laissé de faire les plus sérieux progrès, de toutes façons. Il rapportait même du voyage un double menuet, dont l'aisance d'écriture est pleine de grâce.

Quant à son père, avec cette confiance tranquille qu'aucun mécompte ne rebutera jamais, il ne songeait, à peine de retour, qu'à repartir, et cette fois pour traverser l'Allemagne, la Belgique, la France et l'Angleterre.

*
* *

Pour mieux frapper les imaginations, il avait décidé qu'on voyagerait « noblement », c'est-à-dire en carrosse et dans les bons hôtels..., et qu'on fuirait les relations qui pourraient com-

promettre ce plan de réclame. Lorsqu'après une première étape à Munich (au mois de juin de cette année 1763), il dut s'arrêter à Augsbourg, sa ville natale, il eut grand soin de laisser de côté ses frères et leur famille, dont Wolfgang ne fera la connaissance (non sans surprise) qu'en 1777, lorsqu'il s'y retrouvera seul avec sa mère.

Pour l'instant, l'enfant jouissait infiniment de tout ce qui tombait sous ses yeux. Dans les lettres de son père et dans les souvenirs de sa sœur, nous suivons la joie de vivre, l' « extraordinaire gaîté », l'imagination amusante et folle de ce petit homme, dont l'âme semblait rayonner par les yeux ; nous voyons avec quels transports il saisissait toutes les occasions d'apprendre et de s'exercer... A peine au courant du mécanisme de l'orgue, il l'inventerait au besoin, et stupéfie si bien les autorités de Heidelberg que l'on décide de commémorer le fait par une inscription. Après quelques mois d'étude du violon, il improvise un concerto devant le prince de Bavière, et ce n'est que le début d'un talent de plus en plus transcendant.

Mais nous notons avec plus de curiosité, par exemple, qu'à Schwetzingen il eut la révélation de l'admirable orchestre de Mannheim dont la pratique devait plus tard lui ouvrir tant d'horizons, ou qu'à Augsbourg l'éditeur de son père venait de faire graver d'importantes œuvres de

l'école instrumentale italienne, dont l'harmonieuse clarté laissa chez lui des traces certaines... Et nous nous irritons d'apprendre qu'à Ludwigsbourg il fut volontairement écarté de l'accueillant Jomelli, un maître, celui-là, et qu'il lui eût été si utile de connaître, par la défiance systématique et même calomnieuse de Léopold.

C'est à Bruxelles, le 14 octobre 1763, que Wolfgang écrivit sa première sonate.

Elle est particulièrement curieuse à examiner parce qu'elle nous renseigne à la fois sur le goût de l'enfant et sur sa façon de s'assimiler les procédés dont il était séduit. La sonate pour clavecin, à cette époque, se trouvait en usage chez les musiciens sous deux formes essentielles : le type binaire, qui divisait en deux parties chaque morceau ; c'était la sonate italienne, fondée par Domenico Scarlatti ; et le type ternaire, qui partageait en trois chacun de ses morceaux : c'était la sonate allemande, fondée par Sébastien et Emmanuel Bach. Mozart, bien entendu, n'avait connu d'abord que la sonate allemande, celle de son père. Puis il goûta, nous l'avons vu, à la sonate italienne. Enfin, il rencontra une sorte de troisième type, qui empruntait aux deux autres, qui était issu directement d'Emmanuel Bach mais s'était assoupli au contact des maîtres italiens et français ; c'était la sonate nouvelle d'Eckard. Cet Allemand récemment installé à Paris venait

de publier un recueil de six sonates dont trois portaient encore la marque de Bach mais trois étaient manifestement nées sous un ciel différent et plus riant, plus lumineux. C'est à celles-là que Mozart courut sans hésiter. Il prit à Eckard les procédés, la forme extérieure, garda encore de son père l'élaboration technique, mais donna à l'ensemble cette simplicité légère et cette unité dans la variété qui sont déjà sa marque personnelle. Cette page a été recueillie dans l'album de Salzbourg. Une autre la suit, un andante inachevé. Puis une autre encore, une sonate en deux morceaux. Celle-ci est datée de Paris. Nos voyageurs y étaient arrivés depuis le 18 novembre.

Ils s'étaient installés chez l'envoyé de l'Électeur de Bavière, comte d'Eyck, dans une maison de la rue François-Miron qui existe encore (au n° 68) et portait le nom d'hôtel de Beauvais. Pendant que sa femme et ses enfants profitaient des premiers jours de liberté pour visiter la ville, Léopold Mozart portait ses lettres d'introduction dans le grand monde. Le précieux carnet où il inscrivait les noms des gens utiles à connaître ainsi que les visites faites ou à faire, avec les renseignements à l'appui, a été retrouvé à Salzbourg, traduit et publié, par M. Louis Schneider[1]. Vaines démarches pourtant, et qui

1. *Le Gaulois*, du 27 août 1911.

ne lui eussent sans doute ménagé que déceptions, si enfin... il n'avait rencontré Grimm.

Ce jour-là, il dut se croire hors de soucis : il avait tout juste mis la main sur celui qui pouvait le mieux donner satisfaction à la vanité de son plan... Ce n'est pas sans pitié pourtant que nous voyons le pauvre homme aussi complètement empaumé par le souple, hypocrite et inquiétant personnage qu'était le secrétaire du duc d'Orléans ! Melchior Grimm, depuis quinze ans Parisien, et qui possédait comme pas un, dans les sociétés, l'art de se rendre indispensable, de faire croire à son goût infaillible, à son désintéressement même, voyait à cet instant son crédit chanceler un peu ; le phénomène qu'il lui était donné de lancer tombait tout à fait à point : il s'y employa avec ardeur et sut réussir. Les salons et la Cour s'ouvrirent aux enfants prodiges et à leur père ébloui, les exhibitions reprirent, dûment précédées de prospectus, suivies de réclames. Le résultat pécuniaire était, il est vrai, à peu près nul ; mais Léopold Mozart se consolait en escomptant l'avenir, en imaginant par avance la place exceptionnelle que Wolfgang ne manquerait pas de prendre à Paris, en redoublant de mépris pour les musiciens et le goût français, que Grimm haïssait solidement. Se douta-t-il jamais que, dans l'affaire, le génie de son fils n'était rien moins qu'en cause, et que

le jour où celui-ci n'aurait que cela (que cela !) à exhiber, Grimm le fin connaisseur, se tournerait contre lui et annihilerait tous ses efforts ? Nous le verrons à l'œuvre en 1778, lorsque l'enfant reviendra à Paris, maître de lui-même et de son art. Ce jour-là, il faudra bien reconnaître, que dans toute sa carrière, Mozart n'a pas fait rencontre plus néfaste que celle de Grimm.

Il n'est, pour le moment, que plus attachant à suivre, lorsque, dans sa curiosité avisée, il profite des moindres occasions d'apprendre, que même il échappe à toute tutelle et à tout parti-pris pour courir droit où le porte la sûreté de son instinct. On ne peut douter qu'en dépit des préventions de son père, Mozart, pendant tout son séjour, se soit imprégné, avec joie, de la musique et du goût français.

Le côté populaire, vivant, spontané, de cet art le frappa surtout. A Versailles, à la messe de Noël de la Cour, les vieux Noëls le ravirent au point qu'il demanda d'assister chaque jour aux offices. A Paris, le répertoire de la Comédie Italienne, c'est-à-dire les premiers types de notre opéra-comique, ceux de Philidor, de Duni, de Monsigny, et les pots pourris à ariettes populaires, comme *Annette et Lubin* et *Bastien et Bastienne*, produisirent sur lui une impression évidente. D'autre part, si l'ancienne musique, soit dramatique, soit symphonique (l'école de

violon à part) était en train de disparaître, au souffle du génie allemand, l'esprit français n'en demeurait pas moins maître et influait à son tour sur ce nouveau style, et précisément de la façon qui pouvait être le mieux d'accord avec les instincts de Mozart.

Il est facile de s'en rendre compte dans les sonates des clavecinistes parisiens d'alors : Honnauer, Le Grand, Eckard et Schobert. Les trois derniers furent personnellement connus de lui. Mais Schobert, jeune Silésien, alors claveciniste du prince de Conti, au Temple, et qui devait mourir accidentellement quelques années plus tard, exerça sur l'enfant une influence bien autrement considérable. Au vrai, voilà le premier maître de Mozart, et dont les leçons indirectes ne seront par lui jamais oubliées.

Il se trouvait répondre à un sentiment latent chez l'enfant : il était *poète*, il donnait de la beauté et de la poésie à ses idées et à leur expression. C'est de lui que Mozart tiendra les élans de passion romantique qui se firent jour dans son œuvre à travers la rigueur classique et la mesure parfaite où nous reconnaîtrons l'influence de ses deux autres maîtres : Chrétien Bach et Michel Haydn.

Les sonates de Schobert sont d'un caractère orchestral très sensible, que souligne l'importance nouvelle de la partie de la main gauche,

et d'ailleurs l'addition *ad libitum* d'une partie de violon : ce dernier exemple, bientôt suivi par la plupart des musiciens, peut être considéré comme l'origine de la moderne sonate pour piano et violon. Elles offrent une grande variété de coupe, passant de l'allemande à l'italienne, mais toujours avec deux sujets distincts ; puis se développant, se transfigurant, illuminant l'expression native allemande de la clarté, de l'élégance, de l'esprit français. Il est à peine besoin d'ajouter que Grimm détestait Schobert et le calomniait « à dire d'expert », et que Léopold Mozart en écartait dès lors son fils. Mais on constate avec amusement que celui-ci, sans en avoir l'air, n'en substitua pas moins entièrement cette influence nouvelle à celle qu'on lui imposait.

Pendant les premières semaines, il ne semble pas avoir eu le loisir d'écrire autre chose qu'un menuet de clavecin, évidemment improvisé pour les salons ; le style en est déjà tout français, comme une ariette dansée. Mais les deux sonates en *ré* et en *sol* — qui font partie, avec les deux autres précédemment écrites, du premier recueil gravé publié par Mozart, ses 4 *sonates pour le clavecin, dédiées à Mme Victoire de France* — présentent une évolution tout à fait caractéristique.

Si dans la première, l'inspiration générale, sauf

pour les deux menuets, reste encore allemande, on sent que déjà il a su secouer le joug paternel : l'adagio offre une beauté poétique singulière, qui n'appartient qu'à lui. Quant à la seconde, dont le menuet, essentiellement mélodique, est d'un tour exquis, l'esprit français y règne absolument. Et c'est encore Schobert qu'on retrouve dans les finales ajoutés aux deux premières sonates et dans les parties de violon composées après coup pour les quatre.

*
* *

Le séjour de Londres, tout en offrant à Léopold Mozart une satisfaction plus complète, fut d'un profit bien autrement décisif pour le génie de son fils. On se trouve même ici, au point de vue musical, en présence d'une évolution intellectuelle qui fait absolument oublier son âge et affirme une véritable maturité dans ce cerveau de huit ans. Elle est, d'ailleurs, d'autant plus admirable qu'elle laisse à son caractère moral et à ses facultés pratiques toute leur spontanéité, toute leur imagination enfantine.

Aussi bien, au lieu d'une vie d'excitation et de fièvre, au jour le jour, comme celle qu'elle avait menée jusqu'ici, c'est un séjour tranquille et prolongé que fit cette fois la famille. Elle s'installa même à Chelsea pour l'été, tandis que

le père se remettait d'une assez grave maladie, et passa ainsi, en somme, près de quinze mois en Angleterre, d'avril 1764 à août 1765.

Pour Wolfgang, les premiers temps furent surtout consacrés à prendre langue, à voir Londres, à récolter à la Cour et dans les salons ses prestigieux succès, désormais habituels (plus artistiques cependant, et moins acrobatiques), à donner aussi quelques concerts avec orchestre. Mais ce qui est plus important à noter, c'est qu'il entendit beaucoup de musique, en lut plus encore, en somme, travailla fortement et continûment. Le résultat ne s'en fit pas attendre : c'est à Chelsea, ne pouvant travailler au clavecin à côté de son père malade, qu'il entreprit sa première symphonie. Pur reflet de celles de Léopold, ce n'est d'ailleurs qu'un exercice, et même inachevé, comme la transcription de cette symphonie inédite d'Abel, qu'on aurait sans doute persisté à lui attribuer si M. de Saint-Foix n'en avait retrouvé l'original.

Mais cette fois c'est le style italien, très en vogue à Londres, que cette « ouverture » lui faisait connaître, comme les opéras et les trios de Chrétien Bach, comme les suites de clavecin de Smith, l'élève et héritier de Haendel, comme jusqu'à un certain point les chefs-d'œuvre de Haendel même, qui venait de mourir, mais que le respect universel, sinon la mode, fêtait encore

de solennelles exécutions. Ce maître admirable de la beauté musicale et mélodique devait produire sur le génie de l'enfant une impression, un peu indirecte, peut-être, mais profonde et définitive. Les mépris de son père ne le détournèrent pas d'une étude sérieuse : Haendel magnifiait encore ce sentiment poétique qui l'avait tant séduit avec Schobert.

La nouvelle série de sonates pour clavecin avec accompagnement libre de deux instruments, que Mozart publia à Londres et dédia à la reine Charlotte, porte la marque à la fois de Chrétien Bach, que caractérisent une douceur et une élégance comme féminines, et celle plus virile et plus hardie de Haendel. Elles témoignent surtout du travail assidu de Mozart à se proposer toujours et à mêler ensemble les exemples et les procédés les plus beaux, de son besoin inné d'y mettre plus de lumière encore, une plus harmonieuse unité. Sa personnalité s'y manifeste particulièrement dans les allegros, d'une coupe originale. Tous ces morceaux contiennent une partie pour le violon et la flûte, et une pour le violoncelle : c'est au roi Georges que celle-ci était spécialement destinée.

De la même époque, on a retrouvé, il n'y a pas longtemps, un cahier de 25 petites pièces isolées, écrites au crayon et qui, en guise d'exercices encore, mais plus courts, contient des

finales, des menuets, des rondes, enfin des ébauches symphoniques. Peu d'œuvres, de ce temps de son enfance, font pénétrer aussi avant dans cette âme charmante [W. 23].

C'est avec l'hiver et la fréquentation personnelle des artistes que Mozart développa cette maturité dont je parlais tout à l'heure. Une saison d'opéra italien très brillante, dont le répertoire comprenait quelques-unes des meilleures œuvres de Chrétien Bach, un cycle des plus magnifiques oratorios de Haendel, et les leçons de chant du sopraniste Manzuoli, artiste réellement accompli, lui donnèrent en quelques mois, dans ce domaine lyrique où il pénétrait pour la première fois, dans cet art si mal connu encore d'écrire pour les voix et selon le caractère de chacune, une aisance dont l'étonnante autorité nous fera mieux comprendre, un peu plus tard, ses premiers succès d'opéra.

La vie des concerts ne lui fut pas moins profitable. Ainsi, c'est à Londres qu'il eut la première connaissance des clarinettes, dont il resta toujours épris, et du nouveau *piano*, dont le clavier lui donna l'idée (qu'il crut avoir le premier) des morceaux à quatre mains.

Mais nulle rencontre ne devait le charmer davantage que celle de Chrétien Bach. Car ce dernier des fils du grand Sébastien était du caractère le mieux fait pour lui plaire. Dans le

domaine lyrique italien surtout, on peut dire que, jusqu'au terme de sa carrière, Mozart retrouvera dans sa mémoire la pureté mélodique et la beauté de ligne de ses œuvres. Aussi jamais leçons ne furent prises et données avec plus de joie. On conte cette jolie scène où l'enfant, assis sur les genoux de son maître, au clavecin, improvisait alternativement avec lui, saisissant au vol sa pensée et la suivant ou la modifiant à son gré...

Ce don de l'improvisation créatrice, Mozart, de tout temps, l'a possédé à un degré incroyable : les témoignages abondent, sur ce point. Mais il avait frappé par-dessus tout, à cette époque, un observateur méthodique et froid, le naturaliste anglais Daines Barrington : son rapport [1] reste l'un des documents les plus curieux et les plus précieux qui soient sur le développement de cette maturité, dont le père disait dans une lettre : « Sachez bien que cet extraordinaire Wolfgang, avec ses huit ans, connaît tout ce que l'on exigerait d'un homme de quarante ans. »

Il est aisé de s'en rendre compte par celles des œuvres écrites à cette époque qui nous sont restées : deux symphonies, directement dérivées de Chrétien Bach et dont la poésie intime se joue librement dans la sûreté du métier. Un air

1. Transactions philosophiques, Londres 1770. Trad. en français dans H. Kling : *W.-A. Mozart*, 1903.

pour ténor avec orchestre, dans le style italien, et un chœur à quatre voix, dans le genre anglais des madrigaux, mais en fugue, non en canon.

On doit y joindre, dans l'album dont j'ai parlé plus haut, dix-huit petites pièces encore, morceaux de sonates, de symphonies ou de trios.

*
* *

Sur les instances réitérées de l'ambassadeur hollandais à Londres, la famille Mozart, en quittant l'Angleterre (le 1er août 1765), se dirigea sur La Haye où elle fit un véritable séjour encore, agréable et utile. Non pourtant sans traverses, car dès Lille, où il fallut s'arrêter quatre semaines, tout le monde fut malade. Wolfgang cependant avait recueilli ses succès habituels, en jouant sur les belles orgues de Gand, d'Anvers et de Harlem. A La Haye, à Amsterdam, quelques concerts de ses œuvres le firent aussi applaudir à la fois comme auteur et comme interprète. Peu de choses nouvelles s'offraient d'ailleurs à sa curiosité, car il retrouvait au théâtre l'opéra-comique français. On le sent surtout, pendant cette période, occupé à repasser, dans son esprit, plus calme, plus attentif, toutes les découvertes qu'il a faites jusqu'à présent : les circonstances seules lui mettent la plume à la main.

Pour les concerts qu'il dut donner à la Cour

hollandaise, il composa une symphonie dans le même style que les deux précédentes, c'est-à-dire celui des « ouvertures », en trois parties, mais où le souvenir de Bach est combattu par celui des ariettes populaires françaises.

Puis un grand air italien pour soprano, d'une coupe semblable à celui de Londres, mais d'une mélodie plus pénétrante.

Enfin deux séries de variations pour le clavecin, les unes sur un air que venait de composer le musicien de la Cour, Graaf, pour l'installation du prince Guillaume V d'Orange, l'autre sur l'air populaire « Guillaume de Nassau ». — Nous avons déjà vu le genre de la variation très à la mode de Paris; Schobert le dédaignait, mais non Eckard, et c'est donc celui-ci qui avait servi de modèle à Mozart. Les artifices de la virtuosité, le rubato, la basse d'Alberti, s'y donnaient toutes aises. L'enfant, cependant, en attendant de reprendre à fond cette forme musicale, se préoccupa mieux de varier l'expression et le sentiment.

Improvisées encore, les six sonates pour clavecin et violon que la princesse de Nassau-Weilburg lui demanda et qui furent aussitôt gravées. Un recueil de six sonates de Christian Bach venait justement de paraître : celui-ci en est comme le pendant. Mozart avait d'ailleurs eu tant de plaisir à recevoir ce recueil de son

maître qu'il se mit aussitôt à arranger, en vue de ses concerts, trois de ces sonates en concertos de clavecin [W. 40, K. 107].

Enfin rien n'est plus curieux à noter ici, pendant ce séjour de la Haye, que le pot-pourri à la française, ou « quodlibet », intitulé *galimatias musicum*, pour clavecin et orchestre. C'est un mélange de fragments d'airs et de danses de divers styles, contrastant d'une façon comique par là même, en 10 morceaux à la suite, dont l'instrumentation est d'ailleurs d'une fantaisie pleine de saveur.

Les voyageurs partirent de la Haye le 15 avril; c'est désormais le retour qui commence : il durera encore plus de six mois, avec de petits séjours çà et là, mais sans guère apporter de bénéfice à Mozart. A le suivre depuis la Haye, on le voit s'arrêter à Amsterdam, Utrecht, Malines, Valenciennes, passer deux mois à Paris, tourner sur Dijon, puis Lyon où il reste un mois, puis Genève, Lausanne, Berne, Zurich, Schaffhouse, où les arrêts varient d'une à trois semaines; le voici ensuite à Donnaueschingen, chez le prince de Fürstenberg, à Biberach, Ulm, Augsbourg, Munich enfin. La famille se retrouva à Salzbourg à la fin de novembre.

Ne faisons que toucher barre avec elle à Paris, pour rappeler que les enfants reparurent à Versailles et Wolfgang spécialement au Temple

chez le prince de Conti, où un petit tableau bien connu nous le montre, assis au clavecin au milieu de la société ; nous savons aussi qu'il ne craignit pas de se produire cette fois comme chanteur, car Grimm vante sa petite voix et son grand style. Le répertoire des Italiens, les œuvres nouvelles de Philidor, qu'il connut alors, de Monsigny, de Gossec, de Pergolèse, et les concerts spirituels, ne furent sans doute pas sans quelque nouveau profit pour lui. Mais surtout, il put encore étudier et goûter infiniment le dernier recueil de sonates de son ami Schobert, si près alors de sa fin prématurée. Encore bien longtemps après, nous verrons cette douce et poétique influence agir sur lui, émouvoir son émulation : l'art des développements, d'un pathétique progressif, qu'il poussera si loin et léguera à Beethoven, lui vient certainement du charmant artiste.

La seule page qui nous reste de ces deux mois est un *Kyrie* à 4 voix et orchestre, d'un caractère très français, qui n'est que le début d'une messe demeurée inachevée. Le catalogue dressé par Léopold en 1768 note encore, de cette époque, un petit *Stabat* à 4 voix sans accompagnement, des pièces pour cors et trompettes, des soli pour divers instruments... Aucun de ces morceaux n'a été retrouvé.

II

A SALZBOURG ET A VIENNE

(1767-1769)

Il s'en est perdu bien d'autres pendant la période qui va suivre, celle où, accueilli dans sa ville natale par les échos tout vibrants encore de sa jeune renommée, Mozart se vit réellement accablé de commandes. L'archevêque, l'Université, les amateurs, tout le monde voulait tenir de lui quelque œuvre nouvelle. Bon nombre, sans doute, parmi les morceaux disparus, avaient pour destination les cérémonies et les repas en musique de la Cour archiépiscopale. Mais enfin, ces *divertissements en quatuor* pour les instruments les plus divers, ces *trios* à cordes, ces *menuets*, ces *sonneries* de trompettes et timbales, ces *marches*, militaires ou non..., témoignent d'une activité et d'une dextérité, d'une sûreté dans l'instrumentation qui, une fois de plus, font complètement oublier qu'il s'agit encore d'un enfant de onze à douze ans.

Aussi bien nous savons qu'il travailla énormé-

ment pour lui-même. Son père s'employait plus que jamais à diriger ses études : un cahier, où ses critiques et ses observations se mêlent aux minutieux exercices de contre-point de l'enfant, en fait foi aujourd'hui encore. Mozart y joignait d'ailleurs, enfin sans entraves, l'étude des maîtres de Salzbourg : Eberlin d'abord, puis surtout le jeune Michel Haydn, à peine installé dans la ville, et dont l'influence charmante sera bientôt celle d'un émule ou d'un frère aîné.

En somme, on ne sent plus, pendant cette période, son génie s'épanouir par la nouveauté et la beauté de ses découvertes, mais se concentrer et se replier sur lui-même, comme dans l'attente. Mozart est rentré à Salzbourg, tout transporté de ce qu'il a appris au contact de l'école italo-française ; mais l'âme allemande va bientôt le reprendre, avec le goût d'une plus grande richesse dans le traitement des voix et des instruments, et le besoin d'une plus grande ampleur dans les développements. En attendant, il reste fidèle aux modèles qui ont agi sur lui, il semble n'en vouloir pas d'autres..., mais son esprit est ailleurs ; encore un peu de temps et l'évolution sera complète.

C'est là un des traits de caractère les plus curieux de cet artiste extraordinaire ; et ces fluctuations de sa fantaisie fournissent d'autre part, le cas échéant, les plus précieuses indica-

tions de date. On découvre chez lui presque de la manie dans cette fidélité passionnée avec laquelle il use d'un procédé, d'une forme, qui lui ont plu, jusqu'au jour où il s'est épris d'un autre procédé, d'une autre forme, qui dès lors effacent complètement les précédents. Les œuvres de la même période de production, issues du même état d'esprit, se rapprochent ainsi comme d'elles-mêmes.

La première œuvre nouvelle offerte à l'approbation de ses compatriotes, au retour de son grand voyage, est sans doute sa symphonie en *fa*, importante, variée, résumant en quelque sorte tous les développements que son talent a acquis dans l'étude et la pratique à Paris, à Londres, à la Haye [W. 43, K. 76].

Le menuet et le finale en sont tout français. C'est encore des souvenirs français et même d'opéra-comique qu'évoque un petit *Offertoire pour la fête de saint Benoît*, en 5 morceaux, fort peu religieux, et probablement improvisé.

Mais une commande bien plus importante occupait alors le jeune artiste : il devait écrire pour la Cour de Salzbourg, en collaboration de Michel Haydn et d'Adlgasser, un oratorio allemand intitulé *die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (le devoir du premier commandement) dont l'ouverture et la première partie lui avaient été réservées. L'ouverture est un vrai premier mouvement de symphonie, qui n'a aucun rap-

port avec l'œuvre qui la suit ; mais c'était l'usage, et il en est à peu près de même dans les morceaux de l'oratorio même, lequel, selon le style alors courant à Salzbourg comme en Italie, n'est qu'une suite d'airs plus ou moins reliés. Cette première partie en comporte ainsi 8 et un trio.

Une autre cantate allemande, la petite *Grabmusik* en 3 morceaux qu'il dut composer pour la semaine sainte, avec les mêmes procédés, mais mieux employés, manifeste un progrès sensible. Un des airs, cette fois, fait penser à Haendel, un autre offre une expression contenue très neuve, et le duo final est d'une simplicité charmante.

Au nombre des œuvres par lesquelles Mozart chercha à prouver qu'il n'avait pas perdu son temps en voyage, il faut encore noter un grand air italien, avec orchestre, pour ténor, un de ces airs facultativement introduits dans les opéras ou les cantates pour rendre hommage à quelque noble spectateur, et dès lors appelés *licences*. Le récitatif, très développé, et l'air même, chantent les mérites de l'archevêque Sigismond.

Autre commande, mais cette fois pour l'Université de Salzbourg : la comédie latine *Apollo et Hyacinthus*, ou la métamorphose de la nymphe Hyacinthe. Il ne semble pas que Mozart y ait trouvé grand intérêt, et le caractère général s'en ressent ; l'œuvre, qui est tout à fait dans le style de l'oratorio allemand *Die Schuldigkeit*, se ma-

nifeste à la fois plus improvisée et d'une aisance plus sûre ; mais parmi les neuf airs ou ensembles, le duetto n° 6 est le seul qui donne une impression un peu dramatique.

Ici se place une curieuse série de concertos pour clavecin et orchestre écrite par Mozart en vue de ses concerts prochains de Vienne, mais où la sûre critique de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix a su découvrir d'ingénieuses adaptations de sonates françaises. Les morceaux (3 par œuvre) qui ont pu être identifiés, appartiennent à Schobert, Honnauer, Raupach et Eckard ; mais le travail personnel de Mozart, retouche et orchestration, porte bien sa marque et offre un réel intérêt.

Enfin voici deux essais dans des genres nouveaux : une *cassation*, autrement dit un divertissement, une petite symphonie dont les parties, assez nombreuses, étaient interrompues, à l'exécution, au profit d'autres musiques ; aucun lien ne réunissait tous ces morceaux, mais nous connaissons déjà assez Mozart pour deviner que sa tendance sera justement de faire sentir une harmonieuse homogénéité sous la liberté générale de l'allure. Puis une *sérénade*. Dans un genre analogue à celui des cassations, en ce sens que l'on y intercalait aussi une sorte de concerto en plusieurs morceaux, pour un ou plusieurs instruments (celui-ci est pour violon,

hautbois et cor), les sérénades s'apparentaient pourtant davantage aux symphonies, par leurs règles fixes, surtout les grandes sérénades, celles qui n'étaient plus destinées à la rue mais à une salle de fêtes, et les sérénades de Mozart seront surtout des symphonies en effet [W. 55, K. 100].

Toute la famille partit pour Vienne le 11 septembre de cette année 1767. Malheureusement ce nouveau séjour, sur lequel on comptait tant, débuta le plus fâcheusement du monde. Une épidémie de petite vérole régnait dans la ville, et l'on eut beau fuir jusqu'à Olmutz sur l'invitation du comte Podstatski, un éminent prélat; les deux enfants attrapèrent le mal à leur tour. Il fallut demeurer sur place jusqu'à Noël, et ne regagner Vienne que le 10 janvier 1768.

Ces mois d'attente ne furent toutefois pas vides pour Wolfgang, même malade, et plusieurs de ses œuvres ont été écrites à Olmutz. Telle, une symphonie, qui nous donne comme la transition entre la première manière de Mozart et sa seconde, alors toute viennoise; une fois encore, il reste fidèle à la coupe italienne, mais avec des idées plus nombreuses et plus amples : l'andante est la transcription pour le premier violon de l'un des duos d'*Apollo et Hyacinthus*. Puis un duo de circonstance, pour sopranos, sur des paroles allemandes qui déplorent la mort d'une certaine Josepha, laquelle ne peut être

que la jeune princesse, fille de l'Impératrice, tout récemment enlevée par la contagion. Le père de Mozart aura sans doute eu l'idée de faire chanter cette complainte par ses enfants.

Mais nous savons, par ses lettres, que la Cour de Vienne trompa toute attente. L'Impératrice était trop peu musicienne et l'Empereur trop économe. Faute d'un soutien effectif de ce côté, un nouveau venu ne pouvait guère rencontrer que froideur dans les salons et hostilité parmi les artistes. Peut-être ne faut-il pas croire sans examen toutes ces doléances. Ses plaintes, ses réclamations, ses indignations, touchent plus par leur bonne foi que par leur autorité. Il était mieux inspiré quand il songeait à l'utilité désormais pressante du voyage d'Italie : Wolfgang ne pouvait plus s'imposer comme phénomène ; le temps était venu d'en faire un artiste.

L'amusant, en attendant, c'est de constater, comme toujours, la tranquillité avec laquelle le petit homme semblait rester en dehors de toutes ces intrigues et suivait son chemin fleuri d'enthousiasme. Si le profit matériel du séjour fut misérable, il n'en est pas de même de son bénéfice artistique. Dans cette ville saturée de musique, Mozart écoute, compare, travaille assidûment. Il entend *Alceste*, qui restera, de Gluck, son opéra favori ; il entend la *Partenope* de Hasse et la *Buona figliuola* de Piccinni, type

du genre bouffe italien ; et toute cette musique agira sur lui, non seulement dans ses œuvres dramatiques mais dans ses compositions instrumentales. Il entend également des messes, des motets de tout genre, maints concerts avec leur répertoire de cantates et de concertos, et déjà les débuts de l'école symphonique viennoise, genèse inconsciente de la symphonie moderne.

Personnellement, il récolta tout de même assez souvent ses habituels succès de virtuose, grâce à quelques protecteurs bien placés, parmi les dilettantes. On sait qu'il exécuta, déchiffra, improvisa à la Cour et chez le duc de Bragance, le comte de Dietrichstein, le prince de Kaunitz, Hasse, Métastase, le fameux Messmer... Mais ses œuvres mêmes nous dirons quel fut le véritable emploi de son temps.

C'est encore une symphonie qui nous apparaît d'abord au début de l'année 1768 : œuvre tout à fait nouvelle, car elle est uniquement allemande, comme invention et mise en œuvre, elle montre chez Mozart le goût des effets dramatiques, des contrastes, de l'expression rythmique. L'andante, pour quatuor, est une sorte d'arioso à la Gluck ; le menuet et le finale se recommandent de Joseph Haydn. L'instrumentation, cependant, est pauvre. Mais aussi va-t-il la transformer de la façon la plus riche et la plus heureuse en reprenant l'œuvre pour l'ouverture de

son premier opéra : *La Finta semplice* la feinte niaise).

Cet « opera-buffa », en 3 actes, avait été commandé à Mozart, sur un mot de l'Empereur, par l'entrepreneur du théâtre. Sujet bizarre et un peu répugnant, car l'intrigue a surtout pour objet de berner deux vieux galants, de les rendre ridicules et de leur jouer mille tours, il ne sortait cependant pas du cadre habituel à cette époque pour ce genre de musique et avait même l'avantage d'être neuf : c'est tout exprès que le poète Coltellini en avait bâclé le livret. Tel quel, il va sans dire qu'il restait très au-dessus de la portée du petit compositeur. Mozart, instinctivement, devait négliger les questions de sentiment pour ne mettre en relief que le côté comique de l'histoire, les manies des deux vieillards, les quiproquos, les farces des valets. Son éducation salzbourgeoise et l'exemple de son père l'incitaient d'ailleurs à rendre les effets imitatifs, réalisant telle image évoquée par le texte : tremblement sénile, sang qui bouillonne, coups de bâton, aboiements de chien... D'autre part, la mode n'étant pas de prendre au sérieux la vérité de l'expression musicale, l'enfant n'usait que d'un procédé courant en reprenant un des airs principaux de son oratorio allemand pour l'appliquer ici à une situation et des paroles entièrement différentes (c'est l'air de Polidoro,

n° 7). Mais mainte page toute neuve est à remarquer, par sa poésie et sa grâce, comme le second air de Rosine (n° 15) ou pour la verve et la vie spontanée de son mouvement, comme celui de Cassandre (n° 8); et l'instrumentation ne manque, dans sa simplicité, ni d'adresse, ni d'originalité. En définitive nous sommes en présence, une fois de plus, d'un excellent exercice. Était-il viable? Il faut croire, qu'admirée dans le détail, cette comédie lyrique ne marchait pas, en bloc, car on l'arrêta au dernier moment. Et si la Cour de Salzbourg devait, l'année suivante, lui offrir une solennelle revanche, il ne semble pas que celle-ci ait eu de lendemain.

Une autre œuvre du même temps, moins ambitieuse, plus réduite, avait bien plus d'avenir : c'est *Bastien et Bastienne*. Mais aussi cette opérette allemande, en un acte, composée sur un livret traduit de l'œuvre de Favart qui avait tant frappé l'enfant à Paris, répondait réellement à un besoin de sa nature et devait jaillir plus libre, vivante et vraie de sa jeune inspiration. Il en avait choisi le sujet sur la demande que le Dr Messmer lui avait faite d'un spectacle pour son jardin d'été. Mais encore ici, ce parti n'innovait rien : l'auteur d'opérettes allemandes J.-A. Hiller, aussi réputé alors à Vienne que Philidor ou Monsigny à Paris, venait d'adapter ainsi la *Ninette à la Cour* du même Favart. Et de

fait la petite partition de Mozart se ressent de cet exemple ; un peu trop, même; car s'il était resté fidèle jusqu'au bout à ses souvenirs français, et si ses ariettes légères et piquantes ne fussent pas peu à peu devenues des lieder, plus mélodiques mais d'une expression moins juste, l'œuvre, qui ne comprend pas moins de seize morceaux, dont un duo et un trio final où se dessine l'action d'un vrai finale d'opéra, en eût gardé un caractère pastoral plus homogène.

On sait que la comédie, inspirée du *Devin du village* de Rousseau, met en scène une brouille et un raccommodement de deux bergers amoureux, adroitement conseillés par un sorcier.

La petite ouverture, française de style, toute charmante et gracieuse en sa simplicité, est peut-être la page la plus réussie de toute l'œuvre. Elle ne comporte d'ailleurs qu'une variation continuelle autour d'un thème qui mérite un souvenir particulier et doit nous frapper comme il a frappé Beethoven, puisque sa mémoire, lorsqu'il conçut la Symphonie héroïque, le lui retraça aussi complètement fidèle.



Un des airs de Bastien, le numéro 11, a été donné par Mozart comme lied, avec un autre texte (*Daphné...*) et accompagnement de clavecin, à une revue viennoise ; c'est un de ceux qui portent le caractère de l'opéra-comique français. Mais un autre parut en même temps, original cette fois et dans la vraie forme du lied allemand d'alors, qui commençait à devenir populaire : une série de couplets identiques, avec accompagnement très simple; il est délicat et doux (*An die Freude*).

Ici se placent un *Veni Sancte Spiritus*, à 4 voix et orchestre, encore bien inexpérimenté, et une *Messe brève*, qui n'est pas sans intérêt car elle présente un effort louable de caractère religieux, avec une vraie personnalité de sentiment. C'est la première œuvre un peu importante de Mozart dans la musique d'église ; la première que nous ayons, du moins, car elle avait été précédée, à quelques jours près, d'une grande messe aujourd'hui perdue, qui fut exécutée solennellement sous sa direction, le 7 décembre, devant la Cour, pour la consécration d'une nouvelle église, et que complétaient un offertoire et un concerto de trompettes.

De ces dernières semaines du séjour de Vienne date enfin une belle symphonie en *ré*, tout à fait allemande, pour le coup, et même viennoise. Elle est d'autant plus intéressante à

signaler que Mozart n'en retrouvera pas avant quelque temps la largeur d'inspiration, la noblesse d'allure, l'originalité mélodique. Nul doute que la pratique des symphonies de Haydn y soit pour quelque chose ; on la remarque dans l'andante par exemple, écrit pour quatuor seul, avec un caractère de lied en deux couplets variés, et dans le menuet, qui est d'un style des plus distingués; mais l'expression, le rythme, les idées mélodiques ou instrumentales sont autant de traits de sa propre imagination.

*
* *

Léopold Mozart, je l'ai dit, se préparait à conduire son fils en Italie : nous devons croire que son bon sens s'était rendu compte, pour la maturité du génie de l'enfant de la nécessité de lui ouvrir de nouveaux espaces, de développer son imagination et son goût au contact d'une autre école, lumineuse et spontanée... N'avait-on pas d'ailleurs objecté déjà au jeune compositeur, ne devait-on pas lui objecter encore, que ce complément d'éducation musicale lui faisait défaut ?

L'archevêque avait d'ailleurs facilité ces projets en donnant à son maître de chapelle pleine liberté d'abandonner sa charge momentanément. C'est qu'il prenait un intérêt réel au petit Wolfgang ; lorsque celui-ci fut de retour de Vienne,

il voulut connaître ses œuvres nouvelles, et le nomma son maître de concert. Des messes, et de nouvelles commandes pour des amateurs, des cassations notamment, aujourd'hui perdues, occupèrent du reste aussitôt tous les instants de l'enfant, qui eut ainsi le temps, avant son entrée dans un monde d'art si différent, de savourer toute une année l'acquit de son séjour à Vienne.

La première des messes que nous trouvons à noter à cette date de 1769, une messe brève, a un caractère sérieux et sombre qui fait penser à quelque circonstance funèbre. Le style en est analogue à celui de la messe précédente, plus sûr, plus habile, mais déjà moins religieux.

La seconde, solennelle, développée, brillante, accentue ce caractère nouveau de musique religieuse très ornée et à effets dramatiques, avec soli et airs de théâtre. Mozart en écrivit la partition pour la première messe d'un ami de la famille, le P. Haguenauer, et avec une ardeur dont il se souviendra, sans doute, car il reviendra sur sa partition par la suite, pour la remanier. Avec un progrès techinque constant, mais d'autant plus développé que les morceaux de symphonie abondent et que le traitement des voix garde quelque chose d'instrumental, elle est en somme d'une longueur trop démesurée.

Il faut en rapprocher un *Te Deum*, assez im-

portant aussi, mais très réduit comme orchestration, dont le style ne peut reculer plus loin la date et qui est à coup sûr antérieur également au voyage d'Italie [W. 76, K. 141].

Parmi les compositions profanes parvenues jusqu'à nous, on connaît encore sept menuets avec trios, pour 2 violons et basse, pages très simples, à danser; — puis, une cassation en sept parties, improvisée également et dans le style symphonique viennois avec quelques petites innovations comme toujours: le premier menuet est un canon, plein de verve, l'adagio un vrai concerto de violon intercalaire, le finale une sorte de rondo fort original; — enfin une nouvelle *licenza*, un second grand air avec récitatif, pour soprano, en l'honneur de l'archevêque Sigismond, où se montre pour la dernière fois, chez Mozart, la vieille mode du da capo complet.

III

PREMIER VOYAGE D'ITALIE

(1769-1771)

Le séjour en Italie, qui dura plus d'un an et fut suivi, prolongé plutôt, de plusieurs retours, est une des périodes les plus importantes de la jeunesse de Mozart, et qui ont été les plus utiles à son développement.

Il semble que chaque fois qu'un voyage à la découverte le lançait en pays nouveau, une chance particulière ou un instinct secret dût l'amener tout juste au maître le plus capable de lui en faire tirer le meilleur parti. Cette fois encore il allait rencontrer, sans le chercher, l'un des musiciens dont l'enseignement devait être le plus heureux à la maturité de son génie : le P. Martini. Cette fois encore, par des études dont seul alors il appréciera l'importance, il va donner à son style et à sa personnalité même l'une des armes qui lui assureront la plus originale supériorité sur toute son époque.

Aussi, combien n'aimerait-on pas insister un

peu ici, évoquer l'atmosphère musicale où il s'est plongé, le suivre lui-même dans l'éveil de ses idées, dans la satisfaction de ses curiosités, dans la verve de son humeur charmante et les succès aisés de son étonnante virtuosité ! Aux lettres de son père, Wolfgang joint maintenant les siennes, car sa mère et sa sœur sont restées à Salzbourg, et ses lettres sont tellement lui-même, qu'on voudrait les laisser constamment parler.

Le but du voyage était Milan, mais on s'arrêta quelque peu en chemin. Partis le 11 décembre 1769, le père et le fils séjournèrent à Innsprück, à Roveredo, à Vérone, à Mantoue, à Crémone, et partout Wolfgang paraissait dans les grandes maisons de la ville, prenait part à quelque concert, jouait de l'orgue, du clavecin, du violon, chantait, improvisait, développait des thèmes donnés !... On plaindrait l'enfant de reprendre cette vie de surmenage si l'on ne constatait son humeur toujours enfantine et joyeuse et la facilité inouïe avec laquelle il passait ses continuelles « épreuves ». Les fugues les plus difficiles lui sont proposées et il les développe comme on mange une bouchée de pain, écrivait le père. Mais ce sont ses lettres à lui qu'il faut lire, ses petits récits à sa sœur de ce qu'il entend, de ce qu'il voit, de sa vie quotidienne... Quelle exubérance, quel enthousiasme de vie et d'effort !

C'est par le développement du génie lyrique que se marquent chez Mozart les premières influences italiennes. L'école symphonique milanaise était, il est vrai, sœur de la viennoise. Mais son caractère général, au théâtre comme au couvent et à l'église, c'est la place réduite qu'elle accordait à l'instrumentation, au traitement musical des idées, et la prépondérance absolue du chant, de l'émotion, de la passion mélodique.

Nous verrons dans la suite des œuvres de l'enfant son caractère allemand persister toujours, et le besoin de donner à toute composition une base instrumentale sérieuse, mais il aura appris la beauté de la phrase mélodique, dans la symphonie, et la conception vocale de la musique vocale, dans l'opéra.

C'est du reste d'un maître éminent, qui lui-même avait fortifié sa belle inspiration italienne au contact de l'école allemande, le vieux Sammartini, et peut-être par des leçons directes, que lui vint sa première impression profonde. Deux symphonies, dès le début de l'année 1770, écrites dans le même ton, très proches d'inspiration, témoignent de son ardeur nouvelle pour le style qui lui est révélé. La première est un essai, que reprend aussitôt la seconde : celle-ci, avec la même multiplicité des idées, la même foule de petites phrases juxtaposées et souvent répétées, comme dans la musique

lyrique, a plus d'homogénéité et de fondu. Mais c'est dans le quatuor en *sol* du 15 mars, que Mozart se montre surtout l'élève de Sammartini. Le genre était essentiellement allemand et il le connaissait bien comme tel : les meilleurs modèles lui avaient déjà été offerts par les premiers quatuors des deux Haydn. C'est l'esprit italien cependant qui pique enfin son émulation. Aussi cette première œuvre n'est-elle composée que de 3 morceaux : le gracieux rondo final a été ajouté en 1773.

En dehors de ces exercices personnels, Mozart commençait à recevoir des commandes, fruits de ses succès. Mais les premières ne pouvaient être que pour des motets d'église ou des airs de concert, en attendant qu'il réussît, comme c'était son but, à obtenir un livret d'opéra. Religieuses ou non, ces œuvres se rattachent du reste toutes au type dramatique et sont également écrites pour soprano (castrat) et orchestre. Voici, entre maintes autres aujourd'hui perdues, les pages qui nous sont restées de cette période : un motet, d'abord, tout instrumental encore [W. 79, K. 143] ; puis un offertoire, un air de bravoure entre deux chœurs, déjà plus intéressant [W. 80, K. 117] ; ensuite trois grands airs composés par l'enfant pour montrer « qu'il était capable d'écrire un opera italien », et dont le texte, en conséquence, est

emprunté à un même poème de Métastase : *Artaserse*. De plus en plus, ici, l'orchestre, malgré des recherches imitatives souvent heureuses, tend à passer au second plan, et la partie vocale emplit tout : l'expression en est d'ailleurs variée à dessein.

Mais dans ce genre, il y a mieux : c'est un quatrième morceau d'essai, tiré d'un autre opéra de Métastase, *Demofonte*, et écrit dans des proportions qui en font l'une des œuvres les plus vastes du genre : le récitatif y est étroitement lié à l'air même, dont il annonce progressivement l'épanouissement ; une vie singulière, une unité attachante dans l'instrumentation comme dans la mélodie, un véritable élan de joie donnent à cette œuvre si étonnamment précoce une valeur toute particulière.

Léopold Mozart et son fils comptaient se trouver à Rome pour assister aux offices de la Semaine Sainte. Ils partirent donc de Milan dans le milieu de mars et s'arrêtèrent à Parme, à Bologne et à Florence. C'est à Parme qu'ils entendirent, et notèrent, cette fameuse Bastardella qui est restée depuis comme un phénomène unique d'étendue vocale, depuis les sons d'alto ou d'orgue de ses notes basses jusqu'aux traits limpides de petite flûte de son registre suraigu. C'est à Bologne qu'ils rencontrèrent pour la première fois le Père Martini, au milieu d'un groupe

de maîtres et d'artistes bien faits pour ravir l'enfant : ici encore, puis à Florence, les épreuves auxquelles on le soumit à l'envi lui firent tout de suite une juste célébrité. A Rome, on connaît l'anecdote du *Miserere* d'Allegri noté au vol, en cachette, par Wolfgang.

Les voyageurs passèrent aussi cinq semaines à Naples. Mais rappelons tout de suite qu'à son retour à Rome, dans les premiers jours de juillet, Wolfgang devait recevoir du pape cette même distinction de *chevalier* (de l'Éperon d'or) dont Gluck était si fier, et dont lui, moins adroit, ne sut jamais faire état, même en France.

Pendant ces étapes successives, l'effervescence musicale de l'enfant avait été débordante : on le sent dans ses lettres, on le constate par ses œuvres. Elle resta toutefois, jusqu'à un certain point, superficielle et passagère. La nouvelle école italienne, celle qui ne voyait en tout, à l'église comme au théâtre, que l'opéra bouffe, celle de Rome et de Naples, ne pouvait que lui apporter des exemples de vivacité et de grâce à fleur de peau. Cette période nous a laissé : une contredanse, pour Salzbourg, suite de petits sujets séparés [W. 87, K. 123]; deux airs avec orchestre, encore empruntés au *Demofonte* de Métastase, dont l'un, écrit cette fois pour un soprano femme, est d'un style mélancolique et doux, avec une déclamation excellente ; enfin

deux symphonies en trois morceaux, sans profondeur, mais douées de beaucoup de grâce et de pureté, une aisance d'ailleurs et une sûreté, qui ne sont plus du tout d'un enfant.

Pour passer les chaleurs de l'été en attendant la reprise de la saison d'opéra de Milan, Léopold Mozart cherchait une villégiature agréable. Est-ce le hasard, ou un désir formulé par son fils? C'est Bologne qu'il choisit, et Bologne, c'était le Père Martini. Ce vieux moine franciscain, tout entouré des trésors de la musique ancienne, inaccessible aux modes nouvelles qui méprisaient les fortes études comme des exercices scolaires, enthousiaste de la beauté et de la perfection, avait d'ailleurs autant de bonté que de science. Les rapports que le jeune garçon eut avec lui et conserva toujours, sont d'un fils autant que d'un élève. Et quel élève assidu, laborieux, ravi, le nombre considérable d'œuvres, achevées ou non, qui chez lui portent la marque de ce maître, nous en est une preuve évidente.

Ce n'est pas que Wolfgang fût novice dans cet art du contrepoint qu'il négligeait, il est vrai, depuis quelque temps; mais il en ignorait le prix. Le Père Martini, comme tel professeur qui fait apercevoir à ses élèves l'éloquence et la poésie souveraines d'un texte, où tous ses collègues ne voient qu'une matière à analyse grammaticale, ouvrit pour jamais les yeux de l'enfant

sur la valeur et la beauté supérieure de la musique bien écrite. Un tel entraînement fait aisément comprendre le triomphe si flatteur qui marqua la fin du séjour : l'épreuve solennelle à l'issue de laquelle la célèbre Académie philharmonique de Bologne reçut à l'unanimité parmi ses membres ce petit homme de quatorze ans.

En tête des œuvres à étudier ici, je mentionne, sans m'y arrêter, quelques pages, plus ou moins tours de force : un *Kyrie* pour cinq soprani, formé de trois canons ; un canon sans paroles pour quatre soprani ; cinq canons énigmatiques... La première composition où se sente la nouvelle éducation reçue du Père Martini, est un *Miserere* pour trois voix et orgue, inachevé, bien qu'il comporte déjà huit morceaux. Mais la *Messe brève*, inachevée encore, qui vient ensuite, est d'une perfection bien autre : l'art y est à la fois savant et vraiment religieux, basé sur un contrepoint solide mais constamment varié et dont l'expression est toute moderne.

D'autres pages du même genre, certainement écrites, n'ont pu encore être retrouvées. Mais, en dehors des deux antiennes rédigées selon les prescriptions très complexes de l'Académie de Bologne [W. 99, 100 ; K. 44, 86], deux menuets ont survécu : l'un pour clavecin, l'autre pour orchestre, celui-ci brillant et original.

Le jeune artiste, cependant, songeait surtout

à la partie qu'il allait jouer devant le public milanais avec *Mitridate*. Elle était bien forte pour lui; et d'autant plus, sans doute, que le poème français cette fois, qui l'avait aussitôt séduit, était vraiment excellent, sous la forme que lui avait donnée Signa Santi, de Turin, d'après une version du *Mithridate* de Racine par Parini. On doit même regretter qu'un si heureux canevas ne se soit pas présenté à Mozart quelques années plus tard, à une époque où il eût été à même de comprendre et d'éprouver réellement les sentiments qu'il avait à rendre, où il se fût préoccupé de caractériser musicalement ses personnages et leurs impressions, où d'ailleurs il eût fait meilleur marché des préférences ou des fantaisies de ses interprètes.

Car, selon l'usage, il ne lui était loisible de composer, en dehors d'eux, que les récitatifs : la déclamation en est excellente et adaptée avec justesse aux sentiments exprimés, mais c'est un travail d'application, sans cette belle spontanéité dont Mozart, plus libre, avait donné l'exemple dans certains moments d'essai. Pour les airs, non seulement il devait attendre l'arrivée de leurs interprètes désignés, mais il lui fallut encore, en plus d'un cas, tout changer au dernier moment, de peur d'accident. On a retrouvé ainsi une demi-douzaine de versions, plus difficiles, et parfois meilleures, des airs définitivement

chantés : l'un d'eux en a même eu jusqu'à quatre.

L'ouverture, très italienne, vraie symphonie en trois parties, pleine d'idées et relevée par l'indépendance nouvelle des instruments à vent, est suivie de vingt-trois morceaux, répartis sur trois actes : des airs uniquement, avec un duo et un quintette comme finales. L'opéra seria n'était vraiment alors qu'un concert d'airs, mais ces airs, devant répondre à tous les sentiments, et constituer le seul moyen expressif de l'opéra, avaient d'ailleurs pris plus de souplesse et de variété que ceux des époques antérieures, comme nous avons vu Mozart en traiter encore quelques types. Ceux de *Mitridate* peuvent se diviser en trois groupes, selon que l'air, de grandes proportions et en deux parties, comporte un demi da capo du premier sujet ; ou que, plus court, plus vif, plus dramatique, il varie ses sujets sans reprise ; ou qu'enfin, plus intime et pour rendre une seule nuance de sentiment, il devienne la cavatine, entre deux récitatifs. Une belle langue délicatement mélodique, avec une orchestration volontairement simple mais très expressive, telle est l'impression que donne la partition. L'animation tragique, la passion débordante, la grandeur héroïque des personnages de Racine n'étaient évidemment pas accessibles à un enfant, mais les sentiments d'émotion douce et tendre, de tristesse naïve, de grâce

mélancolique, ont été rendus par lui avec une pénétrante éloquence. Tels apparaissent la cavatine d'Aspasie (n° 4), l'air de Xipharès au moment de partir (n° 12), et les aveux d'Ismène, tendre jusqu'au sacrifice (n° 18).

L'œuvre fut reçue par le public, le 26 décembre, avec un succès très brillant. Wolfgang tint lui-même le clavecin, suivant l'usage, aux trois premières représentations. Après quoi, nouveaux voyages d'études et de concerts à Turin, à Brescia, à Venise, à Vicence, à Vérone, à Padoue où on lui demande un oratorio pour le carême, et où venait de mourir Tartini, dont l'influence sera sensible dans l'œuvre de violon du jeune artiste. Entre temps arrive de Vienne la commande officielle d'une *Sérénade*, c'est-à-dire, dans le cas présent, d'un petit opéra-ballet, pour les noces du grand duc Ferdinand, à Milan, au mois d'octobre suivant. Mais la fin de mars trouva les voyageurs à Innspruck d'abord, puis à Salzbourg.

Avant de les y joindre, mentionnons encore ici quelques œuvres qui paraissent bien dater des derniers mois du séjour d'Italie : Une petite symphonie burlesque, probablement destinée à un remaniement du *galimatias musicum* de la Haye : dans cette parodie des genres à la mode, Mozart aura eu l'idée d'introduire une symphonie aussi ; — puis un grand air pour soprano et

orchestre [W. 103] tout à fait semblable à ceux de *Mitridate* à demi da capo (il a été récemment découvert, à Prague, ce qui nous prouve assez que nous ne connaissons pas encore tout ce qu'a écrit Mozart à cette époque) — enfin une symphonie en *sol* [W. 104, K. 74], un peu improvisée, mais très habile et d'un intérêt particulier, en ce que les leçons de Sammartini y sont combattues par un style nouveau, plus fort, d'une inspiration désormais plus personnelle. Le finale surtout, un rondo (forme que Mozart avait déjà essayée dans ses sonates, mais qui va désormais devenir typique chez lui pour terminer ses symphonies) est un morceau aussi exquis qu'original.

IV

SALZBOURG

SECOND VOYAGE D'ITALIE

(1771-1772)

Nous sommes mal documentés sur les quelques mois passés en ce moment à Salzbourg. On aurait tort cependant d'y attacher peu d'importance. Cette période, à l'étudier dans les œuvres qu'elle vit éclore, témoigne d'un pas décisif du génie de Mozart, de quelque chose de mûri dans l'affirmation de son originalité. Même en Allemagne, dans sa ville natale, son art reste italien, car l'enseignement du P. Martini garde son influence, mais il se fortifie, il s'amplifie, il s'affine, au souffle de l'esprit allemand.

Autrement dit, son engouement tantôt pour un style et tantôt pour un autre, commence à faire place à un choix raisonné des éléments divers et parfois opposés qu'il rencontre. S'il s'attache à des œuvres lyriques, il saura faire prédominer le caractère vocal du chant et sa beauté propre, mais tout en nourrissant l'accom-

pagnement orchestral d'une matière musicale beaucoup plus riche. S'il s'inspire de Sammartini ou de Sacchini dans le genre symphonique, auquel il reste toujours si attaché, un autre art se fait jour à travers son inspiration, et y prend place, celui de Joseph Haydn.

L'oratorio commandé à Padoue, et qui peut-être ne fut jamais exécuté, a pour titre *La Betulia liberata*. Les oratorios italiens, à cette époque, étaient devenus une sorte d'opéra seria sans décors ni costumes : une série d'airs, avec quelques chœurs. Celui-ci comporte ainsi 16 numéros, où, sous des procédés italiens, une tradition italienne, celle du vieux Hasse notamment, se sent constamment l'émulation des opéras de Gluck, de leur élévation dramatique, de leur ampleur simple. Aussi le sentiment général des airs et la déclamation des récitatifs sont-ils d'une grande justesse.

Trois scènes avec chœur dominent l'ensemble : dans la première partie, la prière d'Ozia (ténor), mêlée de réponses du chœur, d'une simplicité liturgique très pure et très noble ; puis le chœur final, aux deux rythmes en réponse continuelle, inspiration émue et d'une très originale poésie ; et la fin de la seconde partie, la grande scène où le chœur répond aux phrases recueillies de Judith par un thème liturgique tiré du psaume *In exitu*, et dont l'expression est de toute beauté.

L'ouverture, par une conception nouvelle, est traitée comme les « symphonies » d'opéra, en trois parties, enchaînées il est vrai. Une grande profondeur d'expression la distingue, dont l'émotion simple et originale se recommande encore de Gluck et l'atteint.

Au surplus, Mozart n'a jamais révélé une plus haute et plus belle inspiration, dans sa musique religieuse, qu'à l'heure où nous sommes. Voici encore un *Kyrie* à 4 voix et orchestre, début de messe interrompue, évoluant, tendre et recueilli, à travers des modulations charmantes. Voilà des *Litanies de Lorette*, en 5 morceaux d'une grande beauté vocale, d'une émotion recueillie, relevés parfois de ces alternances de soli et de chœurs, de ces modulations pathétiques, que *la Betulia* nous a fait admirer. Puis un *Regina cœli*, tout différent de caractère, d'un orchestre aussi riche et somptueux que le précédent se montrait discret, et semblable à quelque symphonie en 4 parties, avec un très beau solo de soprano comme intermède. Enfin un admirable *Offertoire* pour la fête de saint Jean-Baptiste, toujours à 4 voix et orchestre, dont cette fois Mozart, dans la richesse de ses modulations, ne laisse jamais dégénérer le caractère de joie pieuse, en licence profane [W. 100, K. 72].

Il ne faut pas oublier qu'il est maintenant maître de concert de l'archevêque de Salzbourg,

à la cathédrale comme à la Cour, et qu'il a dû se hâter de chercher le pardon de tant d'absences. D'autres motets encore ne peuvent se rattacher qu'à cette période : un *De Profondis* très simple, très pur, d'une expression pleine de piété, avec une recherche manifeste du style du plein-chant [W. 118, K. 93]; un *Kyrie*, un *Lacrymosa*, et encore un autre morceau, sans paroles, restes probables d'une messe de *Requiem* inachevée [W. 119, K. 221 et supplément 21]; enfin deux hymnes, simples exercices dans la voie indiquée par le P. Martini [W. 120, K. 326].

Mais, sans quitter l'église, Mozart s'est essayé également à un mode symphonique pour lui nouveau : les *sonates d'église*, pour 2 violons, basse et orgue. On jouait ces petits morceaux, à Salzbourg, au début de la messe, entre le *Gloria* et le *Credo :* c'étaient de véritables fantaisies instrumentales, d'un seul mouvement, plutôt rapide. Nous aurons l'occasion d'en citer désormais un assez grand nombre, et d'y signaler les plus originales inspirations. Les trois premières : en *mi* bémol, en *si* bémol et en *ré*, sont certainement à inscrire ici [W. 115-117, K. 67-69] : un andante et deux allegros de symphonie, d'un style sensiblement italien et très voisin de celui des quatre symphonies de cette époque.

Celles-ci, dont l'étude est si intéressante au point de vue de formation du génie de Mozart,

faisaient-elles partie d'une série de six dont il aurait conçu le dessein dès son retour d'Italie? C'est ce qu'on pourrait assez vraisemblablement conclure du fait que l'une des premières, en *si* bémol, n'a été découverte que récemment. Elle ajoute à la symphonie italienne un menuet avec trio, dont l'esprit est tout allemand, et qui se trouve justement la plus charmante inspiration de l'œuvre [W. 111, K. supplément 216].

La même remarque s'impose pour la symphonie en *fa* [W. 112, K. 75]. L'emploi du contrepoint est tout Martinien, mais le style des Haydn, par exemple dans le gracieux andante, s'impose et s'accentue. La symphonie en *ut* [W. 113, K. 73], présente mieux encore une étude directe de Joseph Haydn, avec son andante de charme intime, et son dialogue continuel des flûtes et des violons.

Enfin la symphonie en *sol* résume et dépasse toutes ces qualités : elle est l'œuvre la plus significative de cette période, soit pour cette fusion chez Mozart de la technique italienne et du génie allemand, soit pour l'unité de l'inspiration dans l'élégance variée de l'allegro, dans l'exquis andante, dans le charmant finale, traité, comme pour les symphonies précédentes, sur des rythmes de danses françaises, pour lesquels nous savons que l'artiste garde une vraie prédilection.

*
* *

C'est le 15 août de cette année 1771 que Mozart reprit, avec son père, le chemin de Milan où devait lui être envoyé, de Vienne, le livret de la Sérénade à mettre en musique pour le mariage princier du 15 octobre prochain. Les voyageurs, que leurs lettres permettent dès lors de suivre pas à pas, s'arrêtèrent quelques jours d'abord à Ala, puis à Vérone. Mais sitôt le livret arrivé, ce fut un coup de feu sans précédent. Cette « festa teatrale » en 2 parties, *Ascanio in Alba*, comprend 33 morceaux, et l'enfant en vint à bout en deux semaines. Il est vrai que, cette fois, tout marchait comme par enchantement, tout le monde escomptait le grand succès que remporta l'œuvre.

Elle avait pour auteur l'abbé Parini, un vrai poète, dont la pureté de goût et la grâce distinguée s'apparentaient bien avec la nature de Mozart. Celui-ci puisait d'ailleurs en ce moment à la source italienne ce qu'elle pouvait offrir de plus utile à sa formation artistique, et ce nouveau contact, plein d'ivresse, ne fut que le point de départ d'un élan plus vibrant encore. *Ascanio* est une œuvre de beauté et de charme.

Comme *l'opera buffa*, la « sérénade » avait pour origine la mode de couper d'intermèdes

l'*opera seria :* aussi les morceaux en devaient-ils être plus courts, le style de demi-caractère, et la part donnée aux développements instrumentaux plus grande et plus significative de l'action. Le ballet qu'il était d'ailleurs d'usage d'intercaler achevait d'assimiler l'œuvre à nos pastorales ou opéras-ballets de Paris.

La suite de petites pages fines et délicates qu'est cet *Ascanio* nous apporte comme des réductions des airs de *Mitridate ;* mais un élément nouveau entre ici en ligne de compte : la partition est tout émaillée de chœurs, petits et grands, et c'est d'eux surtout qu'émane le charme pénétrant qu'on y admire. Ils sont remarquablement écrits pour les voix, relevés de rythmes ingénieux, pleins de vie et de la plus heureuse variété. Le sujet est la descente d'Ascanio, petit-fils de Vénus, sur la terre latine, pour épouser la belle Silvia. Conseillé par la déesse, il cache d'abord sa vraie qualité pour éprouver la jeune fille, qu'un songe a pourtant avertie, et ce n'est qu'après diverses épreuves parmi les bergers et les bergères, les nymphes et les faunes que Vénus les unit enfin.

Nous savons, par une lettre de son père, que Mozart devait écrire aussi le ballet destiné à relier les deux actes de la Sérénade. Il ne semble pas que cette idée ait été suivie d'exécution, à, moins qu'il n'y faille rattacher une longue esquisse

actuellement au Mozarteum de Salzbourg, d'un ballet de 32 figures, intitulé *Le Gelosie del seraglio*, lequel porte en tête les noms des danseurs à qui Mozart le destinait. Du reste le génie du jeune musicien était désormais si épris de la traduction instrumentale de ses inspirations qu'il saisissait avec joie toutes les occasions de faire parler l'orchestre. L'ouverture de cet *Ascanio* est toute une symphonie en trois mouvements (un finale sera composé plus tard pour l'exécution au concert), mais une symphonie de théâtre : l'andante est conçu comme une figure de ballet et l'allegro est l'accompagnement d'un chœur... Un charme lumineux, limpide et jeune la caractérise toute.

Mais cette occasion ne suffisait pas à le satisfaire, et sitôt son œuvre représentée, avec un succès éclatant qui tua complètement les nouveautés musicales, notamment le dernier opéra du vieux Hasse, Mozart n'eut de cesse qu'il eût composé encore, coup sur coup, deux symphonies et un divertissement.

Le style en est fort intéressant, car, s'il reste très italien, sans doute, l'âme allemande y a mis sa marque, l'a fortifié et approfondi. C'est ainsi qu'un menuet à la Haydn figure dans les deux symphonies, et son caractère, comme d'ailleurs celui de l'andante, sorte de barcarolle pleine de grâce, affirme l'origine de la seconde, dont on

a douté à tort qu'elle fût de Mozart. Le divertissement ou « concerto » est plus allemand encore sous sa belle parure italienne. En fait, c'est une cassation pour huit instruments, dont deux clarinettes, qui a dû être écrite à l'intention des salons allemands, auxquels, chose curieuse à noter, le jeune artiste n'apportait plus, comme naguère, de grands airs italiens, mais des compositions instrumentales. On étudiera ici avec curiosité le dialogue des cordes et des vents, par exemple dans le menuet, empreint d'un esprit nouveau. C'est d'ailleurs la première fois que Mozart emploie réellement la clarinette, instrument rare, qui ne figure pas dans l'orchestre d'*Ascanio*.

*
* *

Cette tendance si décidée, qu'il marquait depuis quelque temps, à tourner du côté de la symphonie toutes ses inspirations, prend dès lors toute sa force. Pendant les dix mois de suite qu'il va passer cette fois à Salzbourg, c'est avec un véritable enthousiasme qu'il approfondira cette forme musicale, mûrissant sa technique en même temps que son esprit même, et fortifiant d'une grandeur et d'une ampleur d'idées toutes nouvelles, la souplesse lumineuse, la pureté de ligne, de ses dernières œuvres. Les diverses formes instrumentales, symphonies, divertis-

sements, quatuors, sonates d'orgue ou de clavecin, le captivent tout entier, et il cherche, à leur bénéfice, la mise en valeur plus libre et plus vivante de chacun des instruments qu'il emploie. Il y a surtout de la joie dans ces œuvres.

Aussi bien ces années sont-elles les dernières où Mozart ait pu épanouir sa jeunesse sans se heurter aux tracas et aux déceptions de la vie. Lorsqu'il se retrouva à Salzbourg, le 16 décembre 1771, ce fut pour y voir mourir l'archevêque Sigismond. Et si peu que ce prélat, d'ailleurs très bon, très paternel et vraiment musicien, eût pu faire jusqu'alors pour le jeune artiste, lorsque celui-ci n'était pas entraîné au loin par ses voyages et ses engagements, nous verrons bientôt à quel point son successeur Hieronymus Colloredo, devait le faire amèrement regretter. Non seulement le mépris que celui-ci afficha pour l'art sérieux et élevé entraîna Mozart hors des voies où justement il s'engageait alors avec tant d'enthousiasme, mais son caractère autoritaire et insolent, loin d'aider au développement d'un aussi précieux serviteur, ne saura que l'énerver de tracas et d'humiliations.

L'archevêque Sigismond eût au contraire hautement encouragé son jeune maître de chapelle s'il avait entendu la messe en *ut* mineur[1],

1. La messe en *sol*, [K. 140], charmante d'ailleurs, est l'œuvre de Sussmayer, le dernier élève de Mozart.

qui semble bien devoir prendre place ici et nous apparaît comme empreinte du deuil où se trouvait toute la ville. Sa gravité, l'élévation de ses inspirations, l'heureux traitement des voix allié à la richesse de l'orchestration et unissant avec ampleur et aisance la beauté du style lyrique italien à la profondeur pénétrante de la technique allemande, tout contribue à lui donner un grand caractère, et vraiment religieux.

Une première symphonie, en *la*, vient ensuite, encore italienne comme procédés, comme emploi des instruments, mais empreinte d'une expression et d'une tendresse tout allemandes ; puis une seconde, en *sol*, dont la facilité nonchalante pourrait bien se ressentir d'une grave maladie dont l'enfant, d'après les souvenirs de sa sœur, aurait été atteint à son retour d'Italie. Enfin peut-être aussi certaine sonate à quatre mains, pour le clavecin, qui ne saurait être reculée davantage. Un ressouvenir de son séjour à Londres a sans doute donné à Mozart l'idée de cette nouvelle composition encore inusitée mais sur laquelle l'attirait d'ailleurs l'usage où il était de jouer en public avec sa sœur : ce n'est du reste encore qu'un essai [W. 130, K. 381].

Comme musique d'église, on étudiera encore la sonate en *ré* : c'est une œuvre des plus achevées, que caractérisent une merveilleuse intensité pathétique, un sentiment de grandeur

dramatique, une heureuse unité d'effets. Mais l'autre sonate d'orgue et orchestre, qui ne peut en être séparée et dont le style est identique, ne doit être considérée que comme un exercice, ainsi que les *Litanies du Saint-Sacrement* à quatre voix et orchestre, datées du mois de mars, œuvre presque trop ingénieuse, dans le style instrumental et profane de Salzbourg.

Un *Regina cœli* en quatre parties leur succède quelques mois plus tard, probablement écrit pour le beau soprano de la femme de Michel Haydn, mais d'ailleurs, plus développé au point de vue de l'orchestre, et plus allemand, que le même motet de l'année précédente. Puis un *Tantum ergo*, du même style, intéressant surtout par l'orchestre, traité comme un premier morceau de symphonie [W. 148, K. 197].

Notons en passant trois lieder allemands pour soprano et clavecin, fort simples. Mais arrêtons-nous plutôt sur les compositions où Mozart a pu en toute liberté faire chanter les instruments : tels ces trois « divertissements », trois quatuors pour mieux dire, où se marque la double influence de l'école italienne et de Michel Haydn. L'inspiration dérive de l'une, la forme, l'écriture, de l'autre. Le plus intéressant est le troisième, en *fa*, dont l'andante a de la nouveauté et le finale est un charmant rondo à petits intermèdes, plein de gaîté et d'imitations. Il y a lieu

de croire, au surplus, que ces trois quatuors font partie d'une série de six, selon la coutume, et qu'il en reste donc trois à retrouver.

A la même époque doit se placer une autre série, de six menuets à danser, avec trios. Travail improvisé, pour le carnaval sans doute, ces petites compositions montrent surtout une grande sûreté de main, avec de jolies inventions mélodiques. Les deux violons y occupent une place prépondérante [W. 137, K. 164].

Le nouvel archevêque de Salzbourg fut élu le 14 mars, et tout aussitôt de grandes fêtes se préparèrent pour son intronisation qui devait avoir lieu le 29 avril. Au jeune Mozart incomba la composition d'une « action théâtrale » italienne, en un acte, de Métastase, intitulé : *Il Sogno di Scipione*, et inspirée du « Songe de Scipion » de Cicéron. Après avoir vu défiler devant lui, en rêve, la bonne Fortune et la Constance, puis tous les héros ses ancêtres, qui lui prodiguent les sentences morales, le jeune Scipion fait son choix entre les deux déesses, et décide de suivre la Constance. L'action étant nulle, Mozart a fait une œuvre d'apparat, d'amples proportions (c'était d'ailleurs le goût de Salzbourg), ne comportant que de grands airs d'opéra seria, avec de longues entrées instrumentales et un accompagnement très riche. Le style est brillant et superficiel, les cadences très difficiles : on sent à la

fois la rapidité du faire, sa sûreté d'exécution et le peu d'intérêt réel qu'y a pris le jeune compositeur. Une *licenza* spéciale célèbre l'archevêque ; mais cette petite cavatine est si pauvre que Mozart la remplacera plus tard, en 1776, lorsqu'une occasion se présentera d'une nouvelle exécution de son œuvre.

Après quoi nous retrouvons le jeune maître dans ses chères symphonies. Le mois de mai n'en comporte pas moins de trois, dont on comprend la succession comme fébrile, par le progressif épanouissement qu'elles dénotent. La première, en *ut*, garde tous les caractères de l'ouverture italienne, mais relevés et exaltés d'une beauté nouvelle. Les idées ont de la force et un tour mélodique plein d'ampleur, l'emploi des instruments est plus riche et la personnalité de chacun se dégage avec plus de liberté. La seconde, en *sol*, offre le même aspect, avec un effort de plus dans le sens du développement des idées. Mais la troisième surtout, en *fa*, arrête et surprend l'analyste, comme si les précédentes ne lui paraissaient plus que des esquisses, auprès de cette nouvelle, la première, en somme, des grandes symphonies de Mozart.

Cette fois, si le jeune artiste croit continuer l'œuvre des maîtres italiens qu'il a étudiés avec tant de joie, il crée à son insu même, un art nouveau, bien à lui, dont la puissance mélodi-

que s'affirme essentiellement originale. L'observateur y remarque en effet à chaque pas quelqu'un des éléments qui seront constitutifs de la manière du maître et qui sont nés à présent comme une production inconsciente et nécessaire du développement de son génie. La variété amusante de l'allegro, l'élan presque romantique de l'andantino, la hardiesse caractéristique du menuet, la richesse d'invention du finale, tout ici porte un accent nouveau.

Ce n'est pas, je l'ai déjà noté, sans que l'influence de Haydn y soit pour quelque chose. Avec une puissance de génie moindre, Joseph Haydn, à la même époque, réagissait instinctivement contre l'influence italienne encore dominante, et son exemple ne put laisser Mozart indifférent. Cette observation s'impose à l'examen des œuvres qui suivent la symphonie en *fa*. Tel d'abord un grand divertissement en six morceaux distincts, sorte de cassation, trop longue mais des plus intéressantes par l'aisance et la sûreté des inventions mélodiques et spécialement de la mise en valeur des instruments à vent. Tel l'andante nouveau d'une symphonie en *mi* bémol. Telles les deux grandes symphonies en *ré* et en *la*, la première surtout, la plus mûre, la plus avancée parmi celles que cette année a vu éclore, et vraiment toute pénétrée de Haydn. Exemple excellent, plein de force, d'élan,

Mozart, après l'avoir suivi dans les premiers morceaux, le dépasse dans le finale, d'une ampleur et d'une portée que Haydn n'atteindra que très tard. Mais la seconde est plus intéressante encore, car cette fois, comme toujours après le premier élan vers un style qui lui était étranger, Mozart se ressaisit, se dégage, cherche un langage nouveau, où la grâce italienne, dont la poésie lui est si chère, se combine avec la force musicale allemande et trouve une beauté plus originale, un style plus personnel. On admire l'élan poétique et la variété de nuances du premier allegro, avec la coda en crescendo et l'expression intense de l'andante ; on analyse avec une véritable émotion le finale, dont l'enthousiasme laisse si bien deviner, sous l'enveloppe italienne, le génie désormais sans rival du jeune artiste.

V

DERNIER VOYAGE D'ITALIE

(1772-1773)

Cet épanouissement n'était que le prélude d'un véritable renouveau de son génie, d'une grande « crise romantique ». Et c'est son troisième séjour en Italie, qui devait la provoquer... Observation essentielle à faire, jamais Mozart n'aura semblé moins Italien, aux yeux des Italiens, — qui lui en voudront, qui cette fois feront un accueil réservé à son nouvel opéra *Lucio Silla* et ne lui en demanderont plus d'autre, — et jamais pourtant au fond il ne l'aura été davantage, jamais il n'aura mieux compris la vraie beauté de cette race, sa beauté de lumière et de passion, en dépit de ses procédés et de ses formules. Seulement il ne sait plus se plier aux moules connus et prétend rester lui-même.

C'est le 24 octobre de cette année 1772 qu'avec son père il quitta Salzbourg. Déjà, selon l'usage et le contrat par lui signé avec le théâtre de Milan, il avait composé les récitatifs de *Lucio*

Silla, en attendant de faire sur place la connaissance des artistes auxquels les airs étaient destinés. En voyage même, il avait écrit « pour se désennuyer », un quatuor, à la Haydn, qui n'est guère qu'un divertissement en effet, et une fois arrivé, il l'avait fait suivre d'un autre beaucoup plus intéressant, léger, vif, gracieux, avec un adagio d'une expression déjà si passionnée, qu'il voudra un peu plus tard le reprendre pour en accentuer l'intensité.

Puis il avait entrepris l'ouverture de son nouvel opéra. Ecrite sur le modèle sérieux, celui de *Mitridate*, c'est-à-dire en trois parties, comme une symphonie, cette œuvre brillante et légère se distingue par une couleur extrêmement nuancée, et une vie instrumentale continuelle, sans aucun rapport d'ailleurs avec le sujet, fort grave au contraire, de la tragédie qu'elle précède. Ce sujet est malheureusement des plus médiocres : c'est une froide imitation des livrets de Métastase, sans émotion ni vérité, sans rien qui permît au musicien de faire parler son propre cœur, d'évoquer les impressions ardentes qui maintenant jaillissaient en lui ; aussi l'entreprit-il sans plaisir, et s'il se préoccupa pourtant d'en tirer le meilleur parti possible, ce fut par de tout autres procédés que ceux qui avaient la vogue et dont l'éclat superficiel ne pouvait plus lui suffire. Sa partition dénote donc le

même malentendu entre l'opéra proprement dit et la musique pure, que celui qui au théâtre sépara le musicien de son auditoire. Ses airs sont d'une richesse et d'une intensité inaccoutumées, mais ils n'ont pas cette allure exclusivement vocale qui est propre à l'art lyrique italien, ils ne règnent pas sans partage. D'ailleurs l'orchestre est un véritable orchestre de symphonie, où la voix se borne à faire sa partie et souvent n'est mise en valeur que par les instruments. Pour nous, c'est justement cette alliance nouvelle qui donne à *Lucio Silla* une place parmi les plus remarquables œuvres de la jeunesse de Mozart.

Si Giunia, par exemple, a pour son compte un air à reprise variée, dont le seul but est de mettre en valeur la virtuosité de l'artiste, et qui est d'ailleurs l'un des plus brillants et des plus difficiles que Mozart ait jamais écrits, d'autres airs nous apportent comme un essai de caractérisation du personnage, dans ses sentiments les plus sincères et les plus émouvants. Et ces airs là sont d'une forme neuve, où les deux parties, d'importance égale, évoquent, sans se répéter, deux nuances distinctes d'un même sentiment. Plus libre dans sa fantaisie, plus à l'aise pour laisser parler ses impressions spontanées, — ainsi dans l'air tragique et fiévreux n° 22, — il dépasse dès lors en intensité lyrique tout ce

qu'on était accoutumé d'entendre dans un opéra italien. Il rompt de même avec tous les usages par la richesse instrumentale de ses accompagnements, dont l'équilibre est pourtant si heureusement conçu, que le chant en est comme complémentaire. Il y a ainsi, dans les récitatifs, de véritables scènes, où son âme a donné l'essor aux inspirations les plus émouvantes de tout l'opéra, témoin celle ou Cecilio rencontre Giunia dans une galerie de tombeaux, évoquant au milieu de ses suivantes l'ombre auguste de son père : une page vibrante et colorée, d'une vie continue et constamment vraie.

Les autres productions de cette époque sont uniquement instrumentales. A peine trouvons-nous à noter un motet en trois parties, pour soprano, destiné au principal interprète de Lucio Silla, Rauzzini, et qui fut par lui chanté en l'église des Théatins de Milan, le 10 janvier 1773. Encore est-ce là plutôt une symphonie avec voix principale, qu'un morceau de musique d'église, qui s'apparente au finale écrit à la même époque pour transformer en symphonie l'ouverture du *Songe de Scipion*.

La symphonie en *ut*, dont la place est certainement ici pendant ces mois d'hiver, et non deux ans plus tôt, marque d'une façon saisissante l'évolution du caractère de l'inspiration du jeune artiste. Les deux premiers morceaux, ont un

style dramatique, rapide, intense, qui fait penser à Gluck : avec plus de science et de souplesse, c'est le même souci de mettre surtout en valeur des émotions [W. 157, K. 96].

Nous voici ensuite en présence de deux séries nouvelles de quatuors à cordes et de sonates pour clavecin et violon. Des quatuors, nous avons déjà vu les deux premiers, mais il y a un monde entre eux et le troisième, en *ut*, le plus achevé d'ailleurs des six, œuvre de sincérité et de vie, évocation charmante de l'âme même de Mozart, en son mélange de gaité et de larmes, en sa lumineuse poésie. C'est une floraison continuelle d'idées passionnées et chantantes. Même impression avec le quatuor en *fa*, dont l'andante est d'une beauté pathétique tout à fait rare.

Moins puissant, mais encore tout pénétré de ce double caractère de beauté italienne et de fièvre romantique, est aussi le quatuor en *si* ♭, avec son allegro passionné, inquiet, dans ce ton de *sol* mineur toujours si expressif chez Mozart.

Celui-ci travaillait simultanément à ces quatuors et aux sonates que j'ai nommées tout à l'heure : maint trait, non seulement technique, mais de caractère, le prouve, et MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ne pouvaient s'y tromper, qui, pour la première fois, les ont replacées à leur date. L'erreur d'Otto Jahn, lorsqu'il a cru devoir les inscrire aux années d'enfance de Mozart,

sans avoir pu les étudier, a si bien détourné d'elles l'attention des musiciens, que, éclairées tout à coup d'un jour nouveau, elles apparaissent à l'étude comme si on venait de les découvrir [W. 160-162, 164, 165, 172 ; K. 55-60].

Le double caractère, déjà noté, du style italien et de la liberté romantique toute pénétrée de passion, de larmes même, revêt ces sonates d'un attrait extrême. Un goût archaïque et une tendance à lier entre eux les morceaux distinguent les deux premières, qui évoquent le souvenir du vieux maître Sammartini. La troisième est parée d'un véritable flot d'idées, notamment dans le finale, en *rondo*, dont la richesse expressive est exubérante. Plus symptomatique encore de cette crise d'âme est la sonate suivante, en *mi* mineur, soulevée d'un bout à l'autre par un même souffle pathétique, haletant de passion, et d'une passion toute allemande sous cette forme italienne, depuis l'arioso si nuancé du début jusqu'au magnifique rondo final.

La cinquième forme un délicieux contraste avec la précédente, comme si l'âme qui la conçut avait repris ici sa sérénité claire. Elle lutte encore dans l'adagio, mais elle chante dans les menuets et évoque dans les rondes comme de gais gazouillements d'oiseaux. Quant à la sixième sonate, sa forme est cette fois toute classique, toute moderne, telle que Mozart l'adoptera

définitivement, et d'une ampleur comparable aux plus importantes parmi celles de sa maturité. La partie du clavecin est d'ailleurs traitée d'une façon plus complète que dans toutes les sonates précédentes, sans préjudice de l'indépendance du violon.

Enfin, appartiennent encore au séjour de Milan deux divertissements pour hautbois, clarinettes, cors anglais, cors et bassons, commandés évidemment pour un de ces salons de musique où fréquentait Mozart et qui possédaient des clarinettes. Un contraste sensible les sépare : Dans le premier, en *si* bémol, d'une unité poétique remarquable, et d'autant plus fondue que les cinq instruments ne brillent par aucun solo mais par l'agencement charmant de leurs timbres entre eux, on sent une gaieté légère et comme lumineuse. Le second, au contraire, en *mi* bémol, a été écrit sans attrait, à la hâte : tout élan a disparu et les soli s'échangent de nouveau avec tranquillité d'un instrument à l'autre.

VI

RETOUR A L'ESPRIT ALLEMAND

VIENNE ET SALZBOURG

(1772-1774)

C'est que Mozart, alors, rentrait dans sa ville natale. Cette sorte d'affaissement de son enthousiasme est la première impression que donne la suite de ses œuvres, dès qu'il se réinstalle à Salzbourg. Nous y sommes habitués ; il est cependant plus sensible cette fois, parce que la crise a été plus grande. Celle-ci du moins aura marqué son empreinte sur la maturité de cet esprit si harmonieux, et le goût qu'il reprend pour la complexité savante de la trame musicale n'étouffera ni la fraîcheur de ses émotions, ni la pure beauté de son style.

La courte période où nous sommes arrivés, entre le retour à Salzbourg le 13 mars et le départ pour Vienne à la fin de juillet, est d'ailleurs toute de transition. Le jeune artiste avait emporté avec lui diverses commandes, qu'il s'agissait d'abord d'exécuter. Quelques-unes des

dernières œuvres citées, en fin de série, ont été écrites ici. D'autres restaient à composer, sans doute d'après un modèle donné : telles quatre symphonies écrites dans le style archaïque des ouvertures italiennes, en trois morceaux courts, forme à laquelle Mozart avait depuis longtemps renoncé pour sa part.

La première, en *mi* bémol, est la plus intéressante : on y retrouve un dernier reflet de romantisme, un dernier élan passionné et comme une petite action dramatique, avec ses contrastes et ses effets expressifs. Dans la seconde, la grâce légère a remplacé la passion, et le chant devient allemand (celui du hautbois à l'andante, si tendre). Les deux autres, pittoresquement habiles, sont réellement improvisées.

Ouvrage de circonstance encore, et de commande peut-être, un *concertone* de la même époque (3 mai), sorte de divertissement instrumental où les deux violons soli ne sont pas seuls à concerter, et qui semble surtout destiné à amuser les divers exécutants d'un petit orchestre.

Mais voici mieux avec le mois de juin : une Messe de la Sainte Trinité, à quatre voix, orgue et orchestre, à la fois très discutable au point de vue religieux et très belle au point de vue musical : l'une des plus belles mêmes que Mozart ait écrites, par l'unité et l'expression lumineuse de son inspiration. Le développement du contre-

point, et la conception de symphonie lyrique des divers morceaux, nous apparaissent ici comme un retour à des tendances de race. Ce mélange des voix aux instruments, en une commune évolution, garde d'ailleurs, dans l'*Agnus Dei* en particulier, les proportions les plus heureuses.

Enfin, c'est à cette même époque, à Salzbourg, que Mozart a eu la première idée d'aborder le genre du quintette à cordes, encore peu admis en Allemagne, mais dont Michel Haydn venait, sous forme de nocturne, de donner un très séduisant modèle. Ce n'est qu'une esquisse, qu'il faut noter ici parce qu'elle porte la marque de cette vivacité coutumière de l'artiste à se lancer dans une voie nouvelle ; mais l'année ne se passera pas qu'il ne l'ait reprise et rédigée presque entièrement à nouveau.

Les maîtres de l'école viennoise étaient à cette époque entraînés d'un essor nouveau vers le style polyphonique et le contrepoint. Le court séjour que Mozart va faire à Vienne ne lui inspirera pas d'œuvre bien significative, mais il en profitera pour écouter, étudier, réfléchir. Une brûlante émulation le transportera aussitôt comme elle a déjà fait Gasmann (un autre élève du P. Martini) et surtout Joseph Haydn.

C'est l'espoir infatigable et jamais rebuté de Léopold Mozart qui l'avait ramené en cette ville. Son idée fixe était de trouver pour son fils. dans

une Cour plus artistique que celle de Salzbourg, une place plus flatteuse avec plus de sécurité matérielle. Les démarches faites en Italie dans ce sens n'avaient apporté que déceptions ; si celles qu'il allait tenter ici aboutissaient, c'était vraiment le rêve accompli, car nulle part ailleurs Wolfgang ne pouvait trouver une ambiance plus favorable à son génie.

Malheureusement elles n'eurent pas meilleur résultat que les autres et ne récoltèrent que de bonnes paroles avec quelques succès sans portée pratique. C'est ce qui abrégea le séjour, qui ne dura que du 18 juillet au 30 septembre. Nous ne sommes d'ailleurs guère renseignés sur lui que par les œuvres mêmes du jeune artiste, où se devine bien la crise nouvelle par où il passait. Haydn, le maître incontesté du moment, y domine. Ce n'est pas la première fois que nous voyons Mozart courir à lui comme à un frère aîné, mais pour le coup l'union est complète ; c'est désormais comme une voie parallèle qu'ils suivront l'un et l'autre, en attendant un échange continu d'idées, en attendant que le génie du plus jeune dépasse et entraîne à son tour celui de l'aîné.

Une grande Sérénade, improvisée sur commande d'un jeune Salzbourgeois et pour son mariage, est déjà très significative en ce sens, mais avec une vivacité toute personnelle, car

nul n'a dicté à Mozart la vie populaire et rythmique qui circule dans les mouvements rapides, ni la beauté expressive de l'adagio du grand finale. — Selon l'usage, un petit concerto de violon et une marche complètent l'œuvre, mais plus improvisés encore.

Vient ensuite une série de six quatuors à cordes, qui ne témoigne pas d'une soif moins fiévreuse de produire. Lorsque Mozart se sentait pressé de noter des impressions neuves, de réaliser des idées soudainement surgies, il employait en effet de préférence la forme souple et dialoguée du quatuor : aucune n'indique mieux ses préférences du moment. Cette fois, on sent qu'il veut s'affirmer Viennois, mais que ce souci nouveau est mieux selon son génie naturel que la pure passion poétique qui rayonnait des précédents quatuors, éclos sous le ciel italien.

Ceux-ci sont surtout faits d'intentions, originales mais contraintes, du moins les trois premiers. Dans le quatrième Mozart semble avoir trouvé le secret de concilier le génie de Haydn avec ce beau style italien auquel il ne saurait vraiment renoncer tout à fait, et son œuvre n'en est que plus originale, avec le grand prélude lent, dramatique du début, le léger trio, l'andante archaïque et expressif... Un même caractère distingue le cinquième, avec une étoffe moins riche pourtant. Mais le sixième, le seul où l'on

ne sente pas la hâte, et le plus complet dès lors, redevient décidément viennois, comme romantisme et comme vie populaire.

Une symphonie, en *sol*, autre improvisation, se rattache encore aux séduisantes traditions italiennes, surtout dans l'andantino qui en fait le centre, avec son gracieux emploi des violons et des flûtes. En revanche, elle est suivie d'un divertissement, qui, lui, est viennois et dans le style des sérénades : il comporte cinq morceaux, dont deux menuets, et nous devons probablement y joindre certaine marche qu'on a retrouvée à part, mais écrite dans le même ton, le même style et pour les mêmes instruments [W. 189, K. 290].

Reste à noter six variations pour piano, sur un air de Salieri (tiré de l'opéra *La Fiera di Venezia*) qui ne sont pas l'une des œuvres les moins originales de cette période. Ce genre était fort à la mode, déjà nous l'avons vu, et chaque compositeur y cherchait à innover. Suivant encore ici l'exemple de Haydn, et dans un tout autre style que celui qu'il avait employé jusqu'alors, Mozart, pour ces faciles et légères bluettes, trouva l'occasion d'une indépendance extrême : aucune variation ne répète réellement le thème, et chacune après l'autre amène un épisode nouveau, plus ou moins concertant, sans lien de style avec le menuet qui en reste la base.

Avec le retour à Salzbourg, c'est-à-dire au début d'octobre de cette année 1773, ce n'est plus Joseph Haydn, c'est Michel, son frère cadet, dont nous allons surprendre l'influence sur Mozart et qui devra être compté comme son nouveau maître, le quatrième. Nous avons déjà rencontré ce doux musicien, vraie nature de poète, artiste de grâce et de charme comme Wolfgang. Nous avons regretté que l'enfant n'eût pas eu plutôt la liberté de profiter de son exemple. Mais à cette heure les avantages de cet exemple n'étaient plus les mêmes ; il risquait de devenir néfaste. Dans ce milieu un peu mesquin de sa ville natale, Mozart apportait une conception personnelle de la musique désormais bien plus mûre, et nous allons le voir, au début, donner à l'expression de ses inspirations une ampleur de formes et une intensité toutes nouvelles. Il lui eût fallu pouvoir rester en dehors de tout contact. Tout en demeurant fidèle aux procédés viennois, dont il avait éprouvé la valeur, il s'était acquis une véritable indépendance. C'est ce qui fait l'intérêt très particulier de cette période, que nous pouvons limiter au mois de mai 1774 et qui n'a guère donné naissance qu'à des œuvres importantes : trois symphonies notamment, et un concerto.

La première de ces symphonies, en *ut*, est attachante par l'idée que l'on y sent suivie, sinon

encore complètement développée, d'élargir le type ordinaire du genre, celui des « ouvertures » italiennes, d'en rehausser le caractère, d'en amplifier le développement. L'expression en reste pourtant encore plus brillante que profonde, et l'écriture une sorte de compromis entre les procédés italiens et les viennois. Mais le menuet, par sa beauté mélodique autant que la variété et l'unité de son inspiration, est comme en avance sur l'évolution du génie de Mozart, d'un art exquis, et d'une instrumentation déjà moderne.

La symphonie en *sol* mineur intéresse par d'autres qualités. On y sent de nouveau frémir cette passion romantique dont Mozart était si transporté en Italie : c'est l'une des plus profondément pensées que le jeune artiste ait écrites. De même que le menuet précédent faisait pressentir celui de la grande symphonie de 1788 dans le même ton (dite Jupiter), celle-ci tout entière semble le prototype de l'autre chef-d'œuvre de cette même année, en *sol* mineur également. Le premier allegro met en opposition deux sujets, l'un d'une sauvage passion, l'autre plein de douleur, et les développe avec une éloquence admirable. L'andante garde cette impression charmante de douceur mélancolique, mais le menuet et le finale reprennent la fiévreuse angoisse du début, et l'accentuent, l'épanouissent encore.

Il faut considérer cette œuvre comme le sum-

mum atteint par Mozart depuis le début de sa carrière. S'il avait poursuivi dans cette voie, qu'il ne retrouvera que plus tard, le domaine symphonique de la musique se serait enrichi de maint chef-d'œuvre. Mais c'est ici que l'influence de Michel Haydn, trop séduisante, va l'en écarter : déjà dans la troisième symphonie, en *la*, on s'aperçoit que l'ampleur et la sévérité de la conception sont combattues par le goût des mêmes idées répétées, des thèmes multiples, des divertissements, bref, de ce qui fut à la mode alors par toute l'Europe et qui reçut le nom de musique « galante ». L'ensemble n'en garde pas moins le caractère des œuvres précédentes : premier mouvement largement développé, andante d'un art très étudié, menuet à la viennoise, d'une grande beauté de lignes, finale puissant et d'une maturité étonnante.

Quelques œuvres précèdent. La plus importante, elle est même capitale, est le concerto de piano en *ré*. Dans ce genre qui fut presque créé par Chrétien Bach, c'est la première œuvre vraiment achevée de Mozart. Il ne faut pas oublier qu'il avait pu penser à cette forme d'art presque dès son origine, lors de son séjour à Londres ; aussi l'idée qui lui vint, juste à cet instant, de la réaliser à sa façon, féconda-t-elle son œuvre magnifique et nouvelle. Personne encore n'avait associé ainsi l'orchestre au clavecin ; personne

n'avait uni ainsi, en un lien secret, les divers sujets du morceau, au lieu de les juxtaposer, n'avait donné aux parties du clavecin un caractère aussi concertant, aussi profondément musical expressif et mélodique. Sur tous les points son inspiration fut heureuse, ce jour-là, et Mozart s'en rendait bien compte, car il n'a jamais cessé de jouer ce morceau dans ses concerts et peu d'œuvres de sa jeunesse l'ont aussi complètement satisfait plus tard. Sans artifices de bravoure et de virtuosité, les soli sont d'une belle ligne mélodique et simple, leur accompagnement indépendant, actif, comme dialoguant avec eux, enfin les tutti sont de vrais mouvements de symphonie. Aussi bien, l'œuvre tout entière conserve-t-elle le caractère plutôt d'une symphonie que d'un concerto : soit dans le premier allegro à deux sujets repris par le clavecin avec d'exquises idées nouvelles, soit dans l'andante, dont l'intéressant développement se répartit entre le soliste et l'orchestre, soit surtout dans le dernier allegro, tout rempli d'idées distinctes, alertes, légères, expressives.

Terminons sur le remaniement du dernier quintette à cordes, [W. 177, 193, K. 174.] fortifié d'une maîtrise nouvelle, avec un trio bien plus expressif et un très beau développement du finale ; — seize menuets à danser, avec trios, pour deux violons, deux hautbois ou flûtes,

deux cors ou trompettes, et basses, écrits pour les fêtes du carnaval de Salzbourg, et relevés d'une instrumentation claire et variée ; — un rondo final ajouté au premier quatuor de Lodi, d'une grâce piquante ; — enfin la musique de scène destinée au drame du baron de Gebler, de Vienne : *Thamos, roi d'Égypte*. [W. 194]. Avec ses deux chœurs et ses cinq entr'actes, c'est ici la version originale de la partition de 1779 ; et, bien qu'inconnue, en somme, il est intéressant de la reconstituer pour marquer les différences capitales qui séparent de ces morceaux-là ceux qu'a ajoutés ou refaits la version définitive. Ces entr'actes ne sont au surplus que des pages de symphonies, fort simples, et le premier grand chœur est une scène religieuse à la Gluck.

VII

LA « GALANTERIE »

SALZBOURG ET MUNICH

(1774-1775)

C'est dans la symphonie en *ré*, datée du 5 mai 1774, que commence à se manifester le goût nouveau de Mozart pour un genre plus brillant, plus varié, plus facile, aux idées courtes et gracieuses, élégamment tournées. Comment eût-il échappé à cet engouement? Joseph Haydn avait suivi son frère Michel dans cette voie trop séduisante, et le nouvel archevêque de Salzbourg était épris de ce style « galant » de la musique jusqu'à l'exiger à l'église! Après quelque résistance, Mozart ne put s'empêcher de profiter de sa facilité pour rivaliser en nombre et en rapidité de productions avec ses confrères.

La symphonie a le même aspect que les précédentes et n'en a plus le style. Le manque d'unité, la superficialité des idées, la rapidité du brio y sont sensibles; mais Mozart dut sentir que, dans ce genre, il faisait ainsi fausse route,

car il renonça à le poursuivre, et ne satisfit plus que dans la musique de chambre ou d'église ses goûts symphoniques.

C'est ainsi que doit prendre place ici une petite sonate pour clavecin, à 4 mains, en *si* bémol (qu'une erreur a fait reculer de six ans). Le progrès y est très sensible sur les morceaux précédents, dans le sens de l'indépendance et de l'active collaboration des deux exécutants. Mais, à part l'adagio central, exquis de beauté mélodique et d'expression poétique, l'œuvre est toute en surface [W. 200, K. 358]. Et voici de même un concerto de basson où se reconnaît encore comme une hésitation entre l'agrément, le brio et l'ampleur naturelle du style, entre la virtuosité voulue et l'expression qui reste trop grave. L'andante, rêverie poétique pleine de style, et le rondo, qui devient une suite de motifs incessamment nouveaux, en sont les pages les plus remarquables.

Pour l'église, mêmes hésitations. Les *Litanies* de Notre Dame de Lorette, pour voix et orchestre, sont d'un style à la fois instrumental et profane, 4 morceaux sur cinq sont traités en vrai mouvement de sonate, avec un orchestre presque plus important que le chant. La *Messe brève* en *fa*, est plus intéressante, et même fort belle. Elle donne un peu l'impression d'une suite d'études, d'ailleurs remarquables, de développement thé-

matique et de contrepoint et reste instrumentale et profane, mais réagit avec les œuvres précédentes et réduit l'orchestre au profit du chant. Le *Credo* se distingue par une allure chantante et un besoin d'unité musicale très nouveau, et le *Sanctus* est d'une douceur lyrique pleine de poésie et de recueillement.

C'est encore ce recueillement religieux qu'on admire, presque avec surprise, dans le *Dixit* et le *Magnificat* (un début et une fin de Vêpres) que Mozart écrivit au mois de juillet et où il cherche à évoquer le style grave de l'ancienne église, selon l'enseignement trop oublié du P. Martini. Et l'impression reste la même avec la *Messe brève* en *ré*, du mois suivant, supérieure à la précédente par cette simplicité et un meilleur emploi des chœurs.

Revenons cependant aux œuvres profanes de cet été de 1774. Elles laissent entendre à quelle hauteur de style Mozart fût parvenu s'il n'eût suivi que son propre tempérament.

Le besoin d'unité artistique, qui en est si caractéristique le retint du moins toujours de faire naître les idées et les développements sans justifier leur succession. Le trait est visible dans la Sérénade en *ré*, dont l'andante est d'une si belle poésie. Mozart désormais semblera toujours se réserver ce morceau-là pour y être enfin vraiment lui-même, dans la pleine émotion de

son cœur. Ici, c'est un chant de violon entrecoupé de petits soli de hautbois, avec une coda nouvelle et originale. Le reste de l'œuvre, en revanche, n'est qu'improvisé. Le petit concerto de violon (en 3 parties) qu'on trouve intercalé selon l'usage parmi ses cinq morceaux est sensiblement plus soigné qu'eux.

Le rythme du début de la sénénade se retrouve dans une marche de cette époque, qui complétait sans doute l'ensemble [W. 208, K. 237].

Certaine sonate en *ut* pourrait aussi prendre place ici. Mozart préparait son départ pour Munich et nous verrons qu'entre Salzbourg et cette ville il acheva ainsi une série de 6 sonates. Mais le style de celle-ci, qui en est la première, est trop différent de celui des autres pour n'être pas sensiblement antérieur. Il faut y voir, avec trois autres sonates de ce même temps, aujourd'hui perdues, des essais d'une forme nouvelle très intéressants à étudier : celui de la sonate pure pour clavecin, sans accompagnement de violon, et vraiment dans le caractère et en vue des effets de ce seul instrument. Le résultat est un peu sec encore, mais l'œuvre est plus profonde et personnelle (l'andante surtout) que les sonates suivantes [W. 209, K. 279].

Aussi bien toutes les compositions de cette période attestent d'analogues contradictions entre les tendances nouvelles de Mozart et son

instinct naturel, entre ce goût envahissant de « galanterie » et le style pur et élevé qui émanait de son propre génie. Les 12 *variations* pour clavecin sur un menuet de Fischer, qui datent incontestablement de cette année 1774, étalent une virtuosité technique tout en dehors, sur un fond d'harmonie sérieuse et savante. Il est à croire que Mozart a écrit pour un concert, et pour se conformer au goût public, cette œuvre difficile mais brillante, qu'il continua longtemps d'exécuter lui-même [W. 210, K. 179].

*
* *

C'est à Munich surtout qu'il se plia délibérément au style mondain et léger à la mode. Il avait reçu, en septembre, la commande d'un opera-buffa italien pour le théâtre de la Cour, de cette ville : c'en était assez pour triompher de ses hésitations instinctives.

Il s'agit de *la Finta giardiniera*. Nous sommes assez en peine pour en parler en toute connaissance de cause sous sa forme italienne, car Mozart en a fait deux remaniements successifs, sur texte allemand, en 1779 ou 1780 et encore en 1789, qui constituent ainsi une seconde et une troisième versions, et dont les éléments nouveaux sont très supérieurs aux premiers. Si l'on veut se rendre compte de l'aspect que devait

avoir la partition, il faut la rapprocher d'une autre *Finta giardiniera* alors très à la mode par tous pays, celle d'Anfossi, donnée à Rome au carnaval de l'année précédente. Dans toutes ses parties originales, l'œuvre de Mozart en semble la réplique, mais marquée d'un art plus hardi et plus expressément musical, moins adaptée au vrai style bouffe et plus savante que spontanée, mais poétique en sa simplicité, et d'un charme qui n'appartient qu'à elle.

Aucune recherche encore, d'ailleurs, pour caractériser musicalement les personnages et les situations. Mozart se contente de l'expression variée que dégage le texte. Les pages les plus remarquables à ce point de vue sont les ensembles, les finales, pleins de vie et de variété, d'une unité frappante dans la liaison des scènes (mais étaient-ils déjà ainsi en 1775?), avec ce seul défaut : leur caractère symphonique, qui traite les voix, en passant d'une bouche à l'autre, comme on fait des instruments de l'orchestre. Plus d'un air, ceux de Sandrina surtout, pleins d'expression, une ariette de Serpetta, un curieux air à rythme rapide du Podesta, deux pages mouvementées d'Arminda et de Ramiro... méritent aussi une étude attentive. L'ouverture, improvisée au dernier moment, comprend comme les deux premiers mouvements d'une symphonie, terminés d'abord par

l'introduction de l'opéra, plus tard par un vrai finale symphonique.

Sur le succès de l'œuvre, nous possédons une gentille lettre de Wolfgang à sa mère, qui était restée seule à Salzbourg. On y voit que la première représentation fut très chaudement accueillie, et le jeune maestro fêté à l'envi par les princes. Il ne reçut cependant pas de nouvelles commandes pour le carnaval prochain, ce qui laisse supposer que ce premier triomphe ne se soutint pas longtemps. Un autre passage de cette lettre nous fait entendre que l'exécution ne marchait que lorsqu'il la dirigeait: preuve qu'elle sortait des habitudes courantes.

Mozart, pendant son séjour à Munich, bénéficia cependant de quelques autres commandes. Nous savons par lui-même qu'un certain baron de Dürnitz, amateur de clavecin et de basson, s'intéressa à ses dernières œuvres et lui en commanda d'autres. C'est pour lui que fut achevée ainsi la série en train de six sonates de clavecin, intéressantes surtout pour l'évolution, qu'on y suit de près, de l'esprit du jeune artiste, engagé dans la voie prestigieuse indiquée par son maître Haydn, et s'efforçant pourtant de rester lui-même, cherchant un traitement plus original, plus moderne de ce qui va être sous peu l'art du *piano*, par la distinction croissante du travail des deux mains. Nous possédons encore, dans un

style tout à fait analogue mais pour le basson avec violoncelle, une sorte de concerto qui ne serait sans doute pas seul si plus d'une œuvre de cette période n'était encore perdue [W. 218, K. 292].

Le Prince Electeur aussi avait fait appel à Mozart pour sa chapelle. De deux messes brèves, dont parle le père dans une lettre, il nous en reste une, selon le style de Michel Haydn, improvisée et d'une grâce facile. Voici également un *Offertoire*, pour quatre voix et orchestre, dont il garda sans doute quelque satisfaction, car il l'envoya plus tard à son cher maître le Père Martini. L'œuvre manque d'émotion religieuse mais témoigne d'une grande habileté, et spécialement d'un art remarquable pour varier avec une beauté expressive les retours de son motif principal.

Mais de toutes ces pages datées de Munich, la plus curieuse à étudier est la sixième sonate pour clavecin, en *ré*. Non seulement elle nous donne la formule complète, sur laquelle Mozart hésitait encore, de la « galanterie » à la mode, mais elle nous révèle quel en était le modèle pour lui. C'étaient les musiciens français d'alors, fort en vogue, qui, pour le genre de la sonate, en particulier, étaient les seuls à tenir encore à la plus grande variété possible dans le caractère et la coupe des morceaux. Ce style, qui se rattachait en somme à Schobert, était d'ailleurs plus approprié à l'instrument nouveau, en train

de détrôner le clavecin, au piano-forte : pour la première fois il devenait, comme nous disons, essentiellement *pianistique* [W. 221, K. 284].

Cette sonate est pleine de détails attachants, de développements originaux, dont l'agrément se renouvelle sans relâche, dans une débordante fantaisie d'improvisation.

Même hâte de réalisation, même épanouissement fébrile dans le concerto de violon en *si* bémol, qui est du 15 avril, après le retour à Salzbourg. Les idées mélodiques se pressent, se renouvellent, se gênent presque l'une l'autre, sans recherches savantes, mais d'ailleurs sans virtuosité non plus : simplement pour la beauté musicale du chant. Le premier morceau débute par un prélude d'orchestre à deux sujets que reprend le violon, puis l'orchestre, avec une foule de traits piquants, ritournelles charmantes, modulations imprévues... L'adagio est d'une grâce très pure et empreint de cette poésie intime qui n'appartient qu'à Mozart... Le finale, un presto, est au contraire tout à fait dans le mode de Haydn, et symphonique.

On a supposé que c'est dans l'intention de se produire encore lui-même comme violoniste que Mozart avait écrit cette œuvre : on n'en sait rien en somme. La visite à Salzbourg du jeune archiduc Maximilien fut, il est vrai, l'occasion de grandes fêtes, et Mozart devait payer aussi de

sa personne ; mais c'est au clavecin seulement, d'après les relations des fêtes, qu'il fit applaudir ses merveilleuses improvisations.

Il avait reçu, d'autre part, commande d'un opéra de circonstance sur texte de Métastase : *Il Re pastore :* le roi pasteur. Le caractère est plutôt celui d'une sérénade pastorale et se rapproche sensiblement de *Ascanio in Alba*. On n'y trouve plus le mélange de danses et de chœurs qui marquait cette œuvre-là, mais la plupart des airs sont écrits selon la même formule, celle des petits airs à reprise variée.

Sauf un duo pour terminer le premier acte et un chœur comme finale du second, il n'y a ici, en deux actes, qu'une série de douze airs, dont deux cavatines et, pour la première fois, deux rondeaux à la française. Le traitement en est des plus variés, et concertant comme un développement de sonate ou de concerto. Mozart persiste à considérer la voix comme partie de l'ensemble symphonique. Il continue aussi à ne pas s'attacher au caractère des personnages. En sorte que l'impression générale laissée par l'œuvre est assez insignifiante, tandis que tous les airs qui la composent sont doués en eux-mêmes d'une grâce et d'une pureté charmantes : le duo est une des pages les plus achevées.

L'ouverture offre ceci de particulier qu'elle est la première que Mozart ait écrite à la française,

non plus en symphonie, mais en prélude et d'un seul morceau. Elle est du reste fort heureusement venue, d'une adresse, d'une simplicité et pourtant d'un éclat remarquables.

Deux airs isolés, pour ténor, avec orchestre, se rattachent à la même époque : l'un bouffe, l'autre sentimental. Ce sont des airs de rechange, écrits pour quelque artiste désireux de varier un peu son rôle dans quelque opéra-bouffe italien alors en vogue : le procédé était courant.

Un peu plus tard, nouveau concerto de violon, toujours sous l'influence française, toujours paré de plus de variété et d'élégance que de fond, avec un orchestre plus réduit que jamais, mais d'ailleurs une abondance d'invention florissante au possible. On ne peut songer à l'analyser, mais il convient du moins de noter le retour, au troisième morceau, du *rondeau* français, où cette suite d'idées qu'était le *rondo* italien se voit remplacée par une sorte de grand air d'opéra, avec intermède central.

Mozart eut-il quelque remords de ce style trop simple et sans profondeur ?... On retrouve le contrepoint traité dans les œuvres qui suivent, si contrastantes soient-elles. C'est une sonate d'église pour cordes et orgue ; c'est un divertissement pour deux hautbois, deux cors et deux bassons, musique de table destinée aux repas de l'archevêque ; c'est une sérénade

pour orchestre, sans doute commandée aussi...

Le divertissement, conçu en sextuor, comme écriture musicale, et en cassation, comme genre de musique, c'est-à-dire en suite de morceaux courts joués séparément et avec intervalles, était pour Mozart un essai nouveau, mais dont il n'allait pas tarder, en émulation d'ailleurs avec Michel Haydn, à développer toutes les ressources de la façon la plus séduisante. L'effort qu'il fit pour s'en rendre maître permet de suivre de près l'éveil de son imagination charmante à chaque difficulté ou occasion nouvelle. Ici l'habitude des instruments à cordes domine encore, mais déjà le dialogue est continuel entre les trois groupes, les trois sonorités.

La sérénade, petite symphonie en cinq morceaux, est frivole et superficielle, mais aussi pleine de feu et de mouvement. Le finale en est fort intéressant par sa nouveauté, par son mélange de la forme sonate avec celle du rondo, et l'intercalation qu'il comporte d'un andantino dans le goût d'une ariette française.

L'habituel petit concerto de violon n'est pas à dédaigner, car le premier morceau, un andante, fait vibrer le cœur même du poète-musicien : sincère, délicat, pur et élégant, très soigné, c'est un chant d'une grâce exquise.

Enfin une marche en *ré* se joint à l'ensemble, pour le suivre ou le précéder.

N'hésitons pas à rattacher encore à cette période deux morceaux isolés, qu'on a crus, sans examen, très antérieurs et qui étaient destinés à compléter quelque œuvre plus ancienne, toujours en vue des repas de la Cour. Un *allegro* en *ré*, œuvre d'une élégance facile, peut passer pour le finale de quelque divertissement, qui aurait par exemple fait servir à cet usage l'ouverture de la *Finta giardiniera*, déjà dotée de deux morceaux [W. 233, K. 121]. C'est ainsi, en tout cas, que Mozart en a agi à la même date, avec un *finale*, en *ut*, qu'il souda à l'ouverture du *Re pastore* [W. 234, K. 102]. Seulement cette page, beaucoup plus heureuse d'inspiration, et dans le caractère de la « contredanse en rondeau » qui termine le divertissement à six que nous citions tout à l'heure, est une des plus originales compositions qui se puissent voir, et du plus grand charme. La mélodie y jaillit avec une légèreté sans effort et une grâce constamment variée.

La *marche* en *ut*, fort belle d'allure, et du même style, qui porte la date du 20 août, a dû être écrite dans le même but. Avec l'ouverture du *Roi pasteur*, le finale et un petit andante, bâti sur le premier air de cette partition, nous avons là certainement les éléments d'un divertissement pour les repas de l'archevêque.

A ce moment, moins occupé par ses fonctions,

sans doute, nous voyons Mozart reprendre la série de ses concertos de violon : trois se suivent, variés d'efforts et d'effets, car tout essai est une étude féconde, dans ce genre nouveau pour lui. Le concerto en *sol*, qui est le premier, a les plus grandes analogies avec le précédent, mais bien plus d'importance, de richesse et de sûreté. C'est aussi, que l'artiste tend à rendre complexité sonore à tout ce qui est symphonie. Un grand prélude d'orchestre amène au début le solo, longue et belle page, intense d'expression. Puis vient le chant de l'adagio, création admirable, l'une des plus passionnées et des plus belles mélodies instrumentales de Mozart, tantôt dite par le violon, tantôt par l'orchestre, et cependant d'une souple et poignante unité. Enfin le rondeau coutumier développe une liberté et une sincérité dans la variété des intermèdes et la richesse de l'instrumentation, qui dépassent toutes les œuvres précédentes.

Le concerto en *ré* n'est plus qu'un triomphe de virtuosité, plein de fantaisie d'ailleurs, de gaîté légère et débordante. Mais avec le concerto en *la*, du 20 décembre, la formule définitive est trouvée. L'influence française y est contrebalancée par l'allemande, la fantaisie aventureuse a fait place à la sérénité, le plus heureux équilibre a assagi les audaces, une grâce chantante, une émotion pleine de poésie, révèlent

l'âme même de l'artiste, toute l'œuvre vibre d'enthousiasme et de beauté. Plus de virtuosité dans les phrases pénétrantes du violon au premier morceau, dans le chant rêveur et sensuel de l'adagio, dans le flot d'idées du finale, sur rythme de menuet et non plus de rondeau... C'est une œuvre d'une beauté supérieure.

Notons enfin un air italien, pour soprano : couplets d'opéra-buffa sous forme de cavatine, au profit de quelque artiste ; et, car on ne peut les reculer davantage, une canzonetta italienne à chanter au clavecin, et une musique de table, série de dix entrées, curieuse par l'emploi des timbres, de ses deux flûtes, de ses cinq trompettes et de ses quatre timbales [W. 240, 241, K. 152, 187].

VIII

LA VINGTIÈME ANNÉE

AVANT LE DÉPART POUR PARIS

(1776-1777)

L'année 1776, vingtième de l'âge de Mozart, se présente à nous un peu comme une période d'attente paisible. Une situation encore tranquille entre la Cour et la cathédrale, flatteuse et attrayante dans les salons, borne pour le moment toute son ambition. On ne peut dire, toutefois, que ce temps ait été perdu pour l'évolution de son génie. Son idéal n'est plus si élevé, mais ce qu'il sent, ce que sa jeunesse, l'ingénuité de son cœur, sa joie de vivre, expriment spontanément, il le rend dès à présent avec une vie, une poésie, une passion, une perfection enfin, de pleine maturité.

La sincérité même de cette inspiration si limpide en épure le style au profit de la profondeur de l'expression. C'est avec plus de liberté, avec un goût plus confiant pour la vraie beauté, que Mozart modèle son langage musical, dans les

milieux distingués et artistes où il fréquente, qu'il en simplifie l'expression, en affine la forme. On sent vraiment ici des œuvres composées « avec amour ».

Le début de l'année nous apporte ainsi une sérénade, très simple, qui offre cette particularité d'être écrite pour deux petits orchestres, sans doute placés assez loin l'un de l'autre pour accentuer l'effet spécial de cet échange de dialogue entre eux : puis un divertissement à six, toujours pour hautbois, cors et bassons, composition beaucoup plus intéressante, dont la grâce légère et tendre porte une marque en quelque sorte définitive, car elle nous frappera plus tard comme un souvenir, quand nous étudierons la *Flûte enchantée* par exemple. L'instrumentation semblerait sommaire, si chacune des six voix n'avait son individualité, dans la merveilleuse unité de l'ensemble.

Deux concertos de piano nous mènent ensuite dans les salons de l'aristocratie salzbourgeoise. Le premier, en *si* bémol, malgré sa difficulté relative, ne brille pas par la virtuosité, mais par la pureté et la poésie mélodiques, par une élégance discrète désormais inséparable du génie de Mozart. Sans doute le rôle de l'orchestre est trop réduit, et cette beauté de l'œuvre manque de profondeur; mais quel attrait séduisant! Il y a là des trouvailles d'expression, des caresses

de modulation en quelque sorte, des ondulations expressives, qu'on chercherait vainement chez tout autre musicien.

Le second concerto, qui est pour trois pianos et qui fut écrit par Mozart, comme plusieurs de ses œuvres les plus exquises à cette époque, spécialement pour la comtesse Lodron et ses filles, trois élèves d'inégale force, se distingue de même par son élégante clarté, sa simplicité harmonieuse, mais d'ailleurs une telle restriction de la partie d'orchestre, que le jeune maître l'arrangea tout de suite pour deux pianos. L'adagio en est de beaucoup la plus belle page. Mozart, une fois de plus, s'y laisse entraîner dans une rêverie merveilleuse de plénitude et d'intimité. On remarque avec curiosité qu'il a pris soin, cette fois, de noter entièrement les cadences, ce qui nous renseigne sur la façon dont il comprenait cette sorte de libre fantaisie sur des thèmes du morceau précédent.

Inscrivons tout de suite ici le concerto en *ut* du mois d'avril. Ecrit pour une autre élève, la comtesse Lützow, il suppose un talent plus éprouvé, un jeu habile et brillant. Mozart semble d'ailleurs avoir été particulièrement inspiré par cette atmosphère de fine distinction : jamais il n'a composé œuvre plus parfaite en son genre. Ce n'est pas encore la richesse musicale des grands concertos ultérieurs, mais l'invention

mélodique y fait constamment dialoguer l'orchestre avec le piano, et revêt la symphonie, si simple soit-elle, d'une homogénéité admirable.

Les compositions d'église de cette époque de l'année, entre mars et mai, sont des Litanies du Saint-Sacrement, pour quatre voix et orchestres, un Offertoire pour deux chœurs, basse et orgue, six sonates d'église et une grande messe solennelle. Les Litanies sont d'un caractère peu religieux, mais d'une beauté recueillie et d'une grâce pure. L'Offertoire est d'un style très voisin, moins approfondi pourtant, plein d'idées expressives en surface, avec des procédés piquants.

Il est probable qu'il faut placer ici également un chœur final ajouté à la cantate de Carême, au *Grabmusik*, de 1767 : le chant en est d'une beauté simple tout à fait pénétrante.

Les sonates d'église, pour deux violons, basse et orgue, forment certainement une série de six, dont il manque deux aujourd'hui. Il en est de fort belles ; la première notamment en *la*, d'une ampleur de rythmes, d'une hardiesse de modulations et d'une puissante expression dont on trouverait peu d'exemples à cette époque. Pour la seconde, son caractère brillant, clair et léger cache un travail moins poussé et moins austère que le précédent. La troisième sonate surtout est intéressante parce que la partie d'orgue est pour la troisième fois entièrement réalisée, et

non plus en basse chiffrée. Il en est de même pour la quatrième, d'une élégance d'ailleurs simplement mondaine.

La grande messe en *ut* est le digne pendant des Litanies : très remarquable au point de vue de l'emploi des procédés en usage dans la musique d'église à cette époque, elle témoigne d'un désir évident, de la part de Mozart, de montrer à l'archevêque tout ce qu'il était capable de faire. Le caractère général en reste donc profane et d'une grande richesse.

Mais ici, c'est-à-dire avant l'été, toute une série reprend son cours, de divertissements, nocturnes, sérénades, qui mériteraient bien davantage de nous arrêter.

En tête on placera un nocturne en *fa*, écrit pour une fête de la comtesse Lodron. L'art y est brillant sans virtuosité inutile, expressif, plein de grâce et de poésie, de fermeté et de légèreté tout ensemble. Malgré le style à la mode, Mozart est ici tout à fait original et lui-même. Il est plus que jamais le merveilleux enchanteur qui transforme en beauté tout ce qu'il touche, et son inspiration mélodique s'épanouit d'un flot pur et continu d'une séduction incomparable. L'œuvre comporte six morceaux, parmi lesquels l'adagio domine par son émotion pénétrante, comme si, selon sa coutume, le jeune artiste s'était réservé ce moment discret pour se recueillir. C'est une

minute inoubliable. Une marche, de vive et légère allure, précède le divertissement, non moins finement écrite.

Le second divertissement, en *ré*, un septuor, écrit par Mozart pour la fête de naissance de sa sœur et comportant cinq morceaux, est d'un caractère tout à fait différent, et même unique : il est entièrement « à la française » ; seuls des rythmes français lui servent de motifs, et d'un choix qui lui a porté bonheur, car peut-être aucune œuvre encore ne nous est apparue aussi spontanée dans l'unité, aussi habile à faire continûment sortir les thèmes l'un de l'autre, à donner à chacun des instruments leur couleur et une vie propres. Une marche, dans le même style, précédait et suivait l'ensemble. Deux autres divertissements « à six » sont des musiques de table, improvisations, d'un charme tendre et passionné, pour l'une, d'une poésie simple et douce, pour l'autre, qui en font des œuvres exquises.

L'expression la plus éloquente de l'état d'âme de Mozart nous apparaît dans la grande sérénade écrite pour le mariage de Mlle Haffner, fille du bourgmestre de Salzbourg. Très développée, son caractère ample et élevé témoigne d'un travail considérable, qui n'a pas été perdu pour la suite. Le style de surface de l'époque, dont il n'a pas encore pénétré l'insuffisance, empêche

encore le musicien de réaliser tout son rêve poétique, mais cette expression d'unité, qu'il recherche de plus en plus, est ici particulièrement heureuse. Les cinq morceaux que l'œuvre comporte présentent d'ailleurs des qualités tout originales : les uns, comme les deux allegros qui débutent, une vraie hardiesse de travail, les autres, comme le trio du premier menuet et l'andante, un caractère de grâce sincère et légère. L'habituel petit concerto de violon en trois morceaux, est de premier ordre pour le coup. L'andante du début est une rêverie d'une poésie incomparable, relevée par un art exquis des nuances, et le menuet doit compter parmi les plus beaux qu'ait écrits l'artiste. Aucun trait de virtuose : on sent que Mozart tient à faire surtout chanter l'instrument et garder à l'œuvre son harmonieuse unité. Enfin la marche est d'une instrumentation nourrie et particulièrement majestueuse.

Un divertissement « à trois », qui n'est autre que le trio classique de piano, violon, violoncelle, apparaît ici comme un genre nouveau, où Mozart ne semble pas très à l'aise encore. L'adagio, miroir de sa pensée, y est très supérieur aux deux mouvements vifs qui l'entourent.

Comme morceaux de circonstance inscrivons : d'abord, très probablement, une petite sérénade

de style populaire et dansant, pour musiciens ambulants, en *fa*, crue à tort beaucoup plus ancienne, mais dont l'extrême simplicité n'exclut pas la sûreté [W. 265, K. 101]; puis deux pages écrites pour un violoniste de la Cour, nommé Brunetti, en échange d'autres que celui-ci trouvait trop difficiles ou moins à la mode : un adagio, pour le concerto en *la* de 1775, et un rondo, pour remplacer le finale du concerto en *si* bémol de la même année. Enfin trois airs de remplacement, italiens, avec orchestre, écrits au mois de septembre : un air bouffe pour ténor, un récitatif avec air pour contralto homme, et la nouvelle « licenza » pour soprano, dont nous avons déjà parlé en vue d'une reprise du *Songe de Scipion*.

Les quatre derniers mois de l'année ne nous révèlent plus que trois messes. Mozart a-t-il trouvé, pour ce genre de composition, des ressources nouvelles, que lui facilitait d'ailleurs la situation de son père à la cathédrale ? Il est certain qu'il s'en préoccupait spécialement à cette époque : une précieuse lettre à son ancien maître, le P. Martini, le prouve d'une façon très nette. Mais l'évolution que révèle l'étude de ces trois œuvres marque bien plus encore à quel point sa pensée s'y était comme consacrée.

Dès la première on remarque un très intéressant souci de simplification et de gravité ; le

chant est sobre, l'orgue, traité à part, acquiert de l'importance. De plus, le *Credo* marque, avec plus de bonheur qu'aucun autre, une véritable étude du caractère propre de ce morceau, avec une foi, une sorte d'austérité concentrée dont la grandeur n'est pas moins sensible dans le *Gloria* et le *Sanctus*. La seconde messe, plus vivement composée, plus brève d'ailleurs, garde le même style, mais comme réduit, et c'est le *Benedictus*, cette fois, qui se recommande à l'attention.

Mais la troisième est tout autre. Mozart n'en fit guère de plus simples, mais aussi de plus religieuses. Cette fois, non seulement tout vain ornement a disparu, mais encore toute tendance à traiter les morceaux comme des sonates, et à y faire des reprises, sans souci des paroles. Chacun de ces morceaux est une suite musicale d'un bout à l'autre, constamment variée selon le texte, tout en gardant une unité parfaite. L'orchestre tend à se simplifier tandis que l'orgue acquiert une croissante indépendance.

Les trois œuvres sont dans le même ton, en *ut*. Il semble qu'on aperçoive mieux ainsi le travail de recherches auquel Mozart se serait livré coup sur coup, avant d'atteindre à la sûreté de ce style religieux nouveau, distinct du style instrumental, qui désormais ne changera plus.

*
* *

Du reste, à partir de ces derniers mois de 1776 et pendant la majeure partie de 1777, même si ses œuvres restent encore empreintes du cachet spécial de Salzbourg, on sent chez Mozart une reprise de personnalité, un réveil artistique. Est-ce en vue du nouveau voyage, plus important que les autres, qu'il avait décidé de faire, et auquel il se préparait de longue date ; est-ce simplement l'occasion, comme sa familiarité avec Mme Duschek, artiste et femme remarquable, qui lui révéla dans le domaine lyrique une foule d'airs anciens et modernes ?... Il est certain qu'à cette époque Mozart a dû se pénétrer à nouveau de l'étude des maîtres. Sa claire vue, franchissant les frontières de sa ville natale, a dû pressentir ce qui est arrivé en effet, que le moment était venu pour lui de fonder en quelque sorte un style original et qui ne dépendrait ni de la race ni de l'école... Une dernière étude d'ensemble, comme celle de l'orchestre, à Mannheim, comme celle du théâtre lyrique, à Paris, et son génie aura achevé le classement de toutes ses ressources.

Voici par exemple une nouvelle musique de table : c'est la cinquième de la série précitée. Eh bien, pour la première fois, et tandis qu'il avait

toujours négligé de le faire, même dans des œuvres bien plus importantes, toutes les rentrées et les reprises sont variées, tous les développements sont d'une richesse constamment renouvelée, la disposition même des morceaux, d'une douceur et d'un charme exquis, porte la marque d'un art supérieur.

A peine est-il besoin de recommander à l'attention le concerto en *mi* bémol de ce même mois de janvier : on le joue constamment encore. Il n'a peut-être pas la sûreté de style des suivants, mais plus d'audace peut-être qu'aucun autre ; on y sent que Mozart cherche à exprimer quelque chose de plus grand, que ne le comportait jusqu'alors ce genre de composition. Aussi quelle vie, quel sentiment, quelle émotion dans les deux premiers morceaux, vraie scène dramatique en deux parties ; quelle gaîté spirituelle dans le troisième, le rondo final ! L'œuvre a d'ailleurs des titres singuliers à nous intéresser. Elle a été écrite sur la demande, et c'est la première fois, d'une virtuose célèbre : Mlle Jeunehomme. Or cette artiste était française, et peut-être est-ce à cette qualité qu'il faut attribuer le retour, sensible ici, du jeune maître aux modèles français jadis étudiés par lui. De toute façon, il y a un monde entre ce concerto là et les précédents.

Il en faut dire autant du divertissement, du

sextuor, pour mieux dire, que Mozart écrivit ensuite pour la comtesse Lodron, dans un style analogue, et dont les six morceaux constituent une des œuvres les plus parfaites qu'ait jamais évoquées son inspiration. On trouverait difficilement une technique supérieure au service d'un aussi séduisant mélange de passion et d'enthousiasme juvéniles. Le goût et la grâce mélodique y sont extrêmes, avec cette variété dans l'unité si caractéristique désormais. Le premier menuet avec trio est incomparable de beauté originale, mais quelle poésie dans l'adagio, quel expressif récitatif, en guise de prélude à la libre souplesse de ce finale étincelant, d'une ampleur de proportions encore sans précédent!

Cette œuvre magnifique a été suivie, après un assez long intervalle probablement, de diverses compositions curieuses à plusieurs titres. C'est d'abord deux sonates d'église, l'une pour quelques instruments seulement, l'autre pour orchestre. Elles se distinguent des précédentes par l'enchaînement des sujets, jusqu'alors séparés. La seconde, malgré une expression peut-être plus théâtrale que religieuse, a une grandeur simple et une richesse d'instrumentation que Mozart n'avait pas encore atteintes dans ce genre d'œuvres. — Vient ensuite une nouvelle musique de table, sixième de la série des divertissements à six, écrite, semble-t-il, avec

plus d'ennui que les autres, signe de lassitude dans une voie dont un nouvel idéal l'éloigne progressivement. Puis un trio, pour deux violons et basse, peut-être inachevé, où il faut voir, pour le premier morceau, une fantaisie d'archaïsme, mais pour le second une jeunesse alerte toute personnelle.

Un beau nocturne en *ré*, pour quatre orchestres, doit être regardé comme un projet de reprendre, avec plus de richesse, la sérénade écrite au début de 1776 en l'honneur de la comtesse Lodron. C'est encore dans le procédé de l'écho que Mozart cherche ses plus amusants effets, les phrases du premier orchestre étant répétées, de plus en plus abrégées, par les trois autres. L'écho était un genre depuis longtemps à la mode, mais ce que nous en connaissons des deux Haydn, par exemple, montre combien Mozart y sut apporter d'imprévu et de piquant. Ce nocturne est inachevé, comme le trio ; nous n'avons de lui que deux grands morceaux, puis un menuet, complété, mais plus tard, en hâte, par un trio pour quatuor à cordes.

Après avoir maintenant noté en passant quatre contredanses pour orchestre, écrites sans doute à l'occasion du carnaval, arrêtons-nous surtout au concerto de violon en *ré*, récemment restitué au répertoire de Mozart comme septième et dernier de la série. L'aspect sous lequel il se pré-

sente aujourd'hui à l'analyse est assez étrange. L'œuvre est à coup sûr l'une des plus belles que l'artiste ait écrites pour l'instrument, mais elle porte la marque de procédés antérieurs, comme si une version primitive se laissait entrevoir à travers un remaniement complet. Trois parties la divisent : un allegro très rythmique, où le violon se fond constamment dans la verve de l'orchestre; un andante d'une élégance et d'une grâce exquises, au chant tout pénétré de mélancolie ; enfin un rondo pimpant et lumineux.

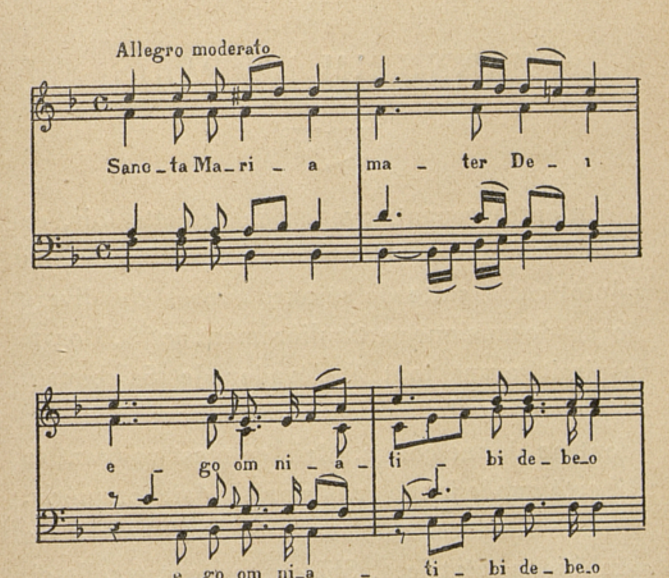
J'ai déjà nommé Mme Duschek comme ayant dû étendre le champ des connaissances de Mozart dans le domaine lyrique. Cette séduisante jeune femme était de Prague et faisait alors un séjour à Salzbourg. Évidemment fort épris d'elle, Mozart lui dédia une scène dramatique, en quatre parties, récitatif, arioso, récitatif et cavatine, qui est bien une des plus belles et des plus expressives qu'il ait jamais composées. Elle met en scène *Andromède* pleurant son ami tué par Persée et s'exhale, avec une variété continuelle de motifs et de rythmes, en inspirations délicieusement mélodiques et passionnément expressives. La grande différence de cette œuvre avec les précédentes, déjà anciennes, c'est que la virtuosité y tient peu de place et que tout l'effet est dans l'intensité de l'expression.

C'est du reste dans tous les genres que ces

transformations frappent désormais l'observateur. Constamment une œuvre nouvelle évoque le souvenir d'une plus ancienne dont le charme semble soudain s'évaporer devant celle-là. Plus que jamais, Mozart a le don de tout transformer en beauté, même les genres les moins dignes de l'étonnante poésie de son inspiration. Qu'une nouvelle musique de table se présente, un divertissement pour six entrées, exécuté par deux flûtes, cinq trompettes et quatre timbales, tout à fait dans le genre de la suite de 1775, il n'est pas un seul de ces morceaux si écourtés qui ne séduise par sa richesse d'invention et le goût avec lequel sont employés ce petit nombre d'instruments [W. 285, K. 188].

Les derniers jours qui précédèrent le départ de Salzbourg comptent encore quelques œuvres religieuses. Deux d'entre elles n'ont d'ailleurs été exécutées que plus tard. C'est une *Messe brève* à quatre voix et orchestre, rapidement composée, mais pleine de grâce et de variété, avec un très bel Agnus Dei ; et un *Offertoire à la Vierge*, d'une grande pureté mélodique. Quant à la troisième elle mérite une mention spéciale. Nous savons, par ses lettres, que Mozart est entré, à cette époque, dans une confrérie Mariale. Son acte de consécration à la Vierge, il l'a chanté et mis en musique avec tout son cœur, comme une effusion brûlante de foi. Il en a fait

un *Graduel*, à quatre voix et orchestre, mais sur des paroles spéciales et à lui personnelles. L'exécution est très simple, l'orchestre discret, mais le caractère bien autrement religieux que tout ce que Mozart a encore écrit pour l'église.



IX

MANNHEIM ET PARIS

(1777-1779)

En entreprenant, avec sa mère cette fois, ce grand voyage en Allemagne et en France, ou plutôt cette suite de séjours auprès de divers foyers de musique particulièrement actifs, Mozart aspirait avant tout à s'évader de Salzbourg. L'archevêque lui en avait accordé licence du ton dont on donne congé. Mais ce n'est pas tant sa liberté que le jeune artiste prétendait conquérir, qu'une situation nouvelle, et plus propre à ses ambitions créatrices. S'il eût rencontré celle-ci, nous le verrons, il n'eût pas poursuivi sa route. Il partait sans arrière-pensée de retour; de son absence il ne prévoyait ni n'avait fixé la durée ; il l'eût prolongée s'il eût pu, car jamais sa belle confiance dans son avenir ne l'abandonna un instant. Aussi, même écourté, manqué, achevé au milieu des plus vives déceptions, ce voyage lui fut d'un profit souverain. On serait cependant tenté de mettre en doute son opportunité

lorsqu'on se trouve en face des œuvres qui précèdent, où l'effort fait par Mozart pour échapper à l'influence déprimante de la musique à la mode a déjà produit de si admirables résultats. Mais nous le connaissons assez pour savoir qu'il avait besoin de nouvelles expériences.

En Allemagne, c'est son séjour à Mannheim qui lui fut le plus utile. Mannheim était en quelque sorte le centre de la musique instrumentale. Son orchestre avait été longtemps le premier d'Allemagne et rendait les amateurs difficiles sur l'écriture musicale. C'est par l'écriture, par sa solidité et sa plénitude, ainsi que la connaissance plus profonde du caractère et des ressources propres des instruments, que Mozart pouvait encore progresser, et il n'y manqua pas. Il pouvait de même acquérir une précision plus nuancée dans l'expression des sentiments, et c'est à Paris que son style prit l'admirable souplesse et le clair équilibre dont toutes ses œuvres sont dès lors illuminées.

Nous sommes très particulièrement renseignés sur les péripéties de ce voyage, parce que les lettres de Wolfgang à son père, dont il se trouvait pour la première fois séparé, sont nombreuses et explicites. Jusqu'à présent, c'est par le père surtout que nous avions appris à connaître le fils. Celui-ci désormais va révéler seul sa maturité nouvelle et sa personnalité.

Les deux voyageurs partirent le 23 septembre. La première étape convenue était Munich, où ils ne manquaient pas d'amis et de protecteurs. Et déjà les lettres du jeune artiste témoignent du désir qu'il eût eu de rester et d'obtenir une situation officielle capable de réaliser son rêve le plus cher : écrire des opéras. Ses succès habituels de salon ne lui donnent plus le change. Ce n'est plus là le but, à peine le moyen. Il en est de même à Augsbourg, où le séjour fut de trois semaines. Un concert public, des concerts privés, d'inutiles démarches, peu de gains et beaucoup de frais... Le 30 octobre on était à Mannheim.

C'est ici, sans doute, que Mozart se fût fixé de plus grand cœur. Il passa tout l'hiver, quatre mois et demi, dans cette ville si pleine d'attrait pour lui, et fit tout pour prolonger ce séjour. Ses lettres le montrent tout heureux de ce qu'il entend, de ce qu'il voit, du succès qu'il remporte, des morceaux qu'il compose, des gens qu'il rencontre... Elles permettent aussi de le suivre dans ses démarches incessantes et infructueuses, dans les leçons qu'il donne et dont il se lasse, dans son désir obsédant d'écrire pour la scène, dans ses rêves d'avenir... et toujours, malgré tout, dans la bonne humeur, l'entrain, la chaleur de cœur qu'il garde et répand autour de lui.

Dans sa solitude, son père semblait lui en vouloir, de cette apparente insouciance. Il avait

un peu perdu cette conviction entêtée qui le soutenait jusqu'alors : aucune entreprise ne réussissait plus, chaque sacrifice nouveau amenait un nouvel échec. Et voici que lui-même devait reprendre ses leçons pour vivre !...

Mozart cependant ne laissait passer aucune des occasions qui pouvaient se présenter à lui de composer.

C'est ainsi qu'il fut amené à écrire les deux sonates de piano en *ré* et en *ut*. La première avait été promise, à Munich, à deux sœurs, ses élèves, et ne fut terminée qu'à Mannheim, peut-être à Paris, où il la publia : le style a encore ce brillant un peu vide à la mode à Salzbourg. La seconde, fut d'abord improvisée dans un concert à Augsbourg, le 23 octobre, puis reprise aussi et terminée à Mannheim. Celle-ci, dont les lettres nous content toute l'histoire, fut écrite pour Mlle Cannabich, la fille du chef d'orchestre de Mannheim, chez qui Mozart était reçu comme un parent. Elle est sensiblement plus travaillée et les ressources spéciales du piano y sont mises en relief avec un soin particulier.

Une des premières pages datées de Mannheim est une petite ariette très simple, écrite pour la fille du flûtiste Wendling, sur des paroles françaises (« Oiseaux, si tous les ans...) que l'enfant avait elle-même composées.

En fait de commandes proprement dites, en

cette ville, Mozart n'en reçut qu'une, d'un amateur hollandais, nommé De Jean, qui avait une prédilection pour la flûte et qui lui demanda quelques concertos et quatuors pour cet instrument. Ces derniers, où la flûte concerte avec le violon, l'alto et le violoncelle, sont d'un style très différent de tout ce que l'artiste avait écrit jusqu'alors et s'apparentent aux quatuors français de Gossec, Devienne et autres (sans doute proposés comme types par l'amateur), mais avec une variété et une couleur instrumentales toutes personnelles, surtout à l'égard de la flûte. Nous en avons deux ainsi (et non pas un seul) chacun divisé en deux parties. Les concertos sont également au nombre de deux, très différents de style, l'un plus ample, et plein de variations, l'autre plus intime, avec de la légèreté et du piquant.

Il avait conçu, d'autre part, l'idée d'une série nouvelle de six sonates pour piano et violon, mais traitées pour la première fois en véritables *duos* (selon le terme qu'il emploie lui-même dans ses lettres), où les deux instruments auraient une importance égale et où le chant alternerait de l'un à l'autre. Il n'en écrivit d'abord que quatre, brèves de propositions, car elles ne comportent que deux morceaux, mais variées et traitées comme une grande œuvre en raccourci.

Une autre date bien de quelques semaines plus

tard, mais ne fait pas partie de la série. Elle a été écrite pour une élève de Mannheim et publiée seulement à Vienne en 1781. On y relève un progrès déjà notable, avec une plus grande ampleur de proportions. Dans ses trois morceaux le violon est maintenant tout à fait distinct du piano, sans alterner avec lui.

Plusieurs grandes pages lyriques l'avaient précédée. C'est ici qu'entre en scène le personnage d'Aloysia Weber, musicienne d'avenir, cantatrice déjà de premier ordre malgré ses quinze ans, dont Mozart, en lui donnant des leçons chez le copiste Weber, s'éprit aussitôt comme un fou, de tout son cœur si confiant et si enthousiaste... si transparent aussi, car son père ne fut pas long à trouver là un souci de plus. Le jeune artiste ne songeait, bien entendu, qu'à écrire pour elle quelque air digne de sa très belle voix, exceptionnelle de virtuosité comme d'étendue. Pour s'essayer, raconte-t-il à son père, il s'était mis à refaire la musique d'un air déjà écrit par Chrétien Bach sur des vers de Métastase « Non so d'onde viene » précédés du récitatif « Alcandro, lo confessó ». Satisfait d'avoir trouvé des accents tout différents de ceux de son ami, il reprit le morceau et le développa en vue de son interprète. La coupe de l'air est « à reprise variée », mais avec des interversions de sujets et d'ailleurs un traite-

ment tel de la voix qu'il donne plutôt l'idée d'une symphonie à voix principale. Celle-ci en effet ne domine que comme le ferait un instrument, au milieu de difficultés transcendantes et proprement instrumentales, à des hauteurs parfois inouïes, parmi d'infinies modulations ; elle ne se suffit pas à elle-même, et ne prend sa valeur que comme complément de l'orchestre, sur lequel elle brode. Cette page est d'ailleurs belle, car on la sent tout imprégnée d'amour..

Moins tendre, mais plus mélodique est l'air écrit pour le vieux ténor Raaff, d'après les paroles d'un air de Hasse « Se al labbro mio. » Ici nous retrouvons la vieille coupe d'opera seria, à demi-da-capo, mais transformée par la richesse extrême d'un accompagnement d'orchestre considérable ; et ainsi conçue, sans virtuosités, toute l'expression dans la pureté de la mélodie, l'œuvre est une des plus achevées en ce genre.

Enfin Mlle Wendling lui ayant proposé un texte tiré de la *Didone* de Métastase, Mozart commença pour elle un autre air de soprano, dont la grâce expressive et pure fait bien regretter que l'accompagnement soit demeuré inachevé [W. 302, K. 486].

Certain *Kyrie*, où il faut voir sans doute le début d'une messe inachevée, et où l'élément instrumental est encore particulièrenent développé, où, pour mieux dire, le chant est dans

l'orchestre et la voix réduite à un accompagnement, termine la série des œuvres écrites à Mannheim.

*
* *

Il n'était pas dans les premiers projets de Mozart que sa mère poursuivît avec lui le voyage. Celle-ci se décida pourtant à l'accompagner pour ne pas le laisser seul. Il est permis de se demander si le parti a été heureux, et si l'artiste n'eût pas eu tout avantage à tenter en pleine indépendance cette fortune nouvelle. Sans doute, son caractère l'amenait à ne pouvoir guère, en toutes choses, se tirer seul d'affaire. Mais justement, il lui eût peut-être été utile de se trouver dans l'obligation de le faire. « Sitôt qu'on ne se fie pas à moi, je perds toute confiance en moi-même », écrit-il à cette époque. En vérité, ses parents ne se fiaient pas assez à lui : il faut lire les lettres, d'ailleurs touchantes et élevées, que lui adressait son père, pour se rendre compte du défaut d'assurance qu'elles devaient entretenir chez lui. Il lui recommandait d'éviter les connaissances, les liaisons, toute personne qui pourrait envahir sa vie privée ; il le mettait en garde contre les femmes, les aventuriers ; il l'adjurait de conserver toute sa liberté... Il lui rappelait la confiance que devait lui inspirer le bon M. Grimm, et comment

son avis devait le guider en toute occasion...

On est toujours conduit à chercher, quand on suit la carrière de Mozart, la raison pour laquelle son second séjour à Paris a été si complètement manqué, a si malheureusement déçu son espoir. N'en doutons pas : elle est là. Elle est dans le peu d'initiative qui lui fut laissé. Elle est dans le rôle néfaste joué cette fois par Grimm, et l'aveugle confiance qui lui en donna toute latitude.

« C'est surtout par la faute de Grimm que Mozart n'est pas devenu, comme Gluck, un compositeur français. » Cette conclusion de M. de Wyzewa[1] apparaît comme l'évidence même. Sans doute, Grimm avait été utile à l'enfant-prodige, en 1763, lorsqu'il pouvait s'en faire honneur à peu de frais. En 1778, l'homme fait, le musicien original, indépendant, Allemand enfin, n'était plus qu'une gêne : c'était déjà trop du succès de Gluck. Si encore ce petit Mozart se fût mis à l'école de Piccinni..., mais non, il déclarait « qu'il ne ferait pas un pas de ce côté ». Grimm ne le repoussa pas ; mais il l'écarta de tout, ne le présenta nulle part, et ne lui facilita aucune démarche ; puis il chercha graduellement à le convaincre qu'il n'avait rien de mieux à faire que de partir ; il lui affirma qu'il ne percerait jamais, que le public stupide de Paris n'accordait ses

1. La Jeunesse de Mozart : *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1905.

suffrages qu'à des musiciens « médiocres et même détestables ». — Mais encore, objectait Mozart, pourquoi ne réussirais-je pas au moins autant que ceux-ci ? Et si vous preniez seulement la peine de m'aider, si vous ne laissiez pas croire « que je n'ai toujours que sept ans. »

De fait, Paris et son public stupide, venaient de consacrer la gloire de Gluck. Philidor et Monsigny avaient, avec Grétry, fondé la comédie musicale. Mozart, tant soit peu secondé, je ne dis pas même comme Gluck (et pourquoi donc ne se serait-elle pas aussi intéressée à lui, cette reine qui l'avait embrassé à Schœnbrunn lorsqu'elle n'était qu'une petite archiduchesse encore) Mozart, qui ne rêvait que du théâtre, eût obtenu, à la Comédie italienne par exemple, un succès éclatant et durable. C'est pour nous qu'il aurait écrit ces partitions dont le sujet nous appartient déjà, *les Noces de Figaro* et *Don Juan*, et il en eût ajouté bien d'autres.

« Je ne sais pourquoi... M. Grimm me paraît tout autre » disait souvent la pauvre mère. Pas tant, au fond ! Mais quand celle-ci fut morte (le 3 juillet), quelle occasion pour « étouffer » décidément cet indépendant qui se permettait d'avoir un autre avis que son « protecteur » ! En vain Mozart, alors enfin en plein travail et à l'aube d'un vrai succès, le conjurait-il, les armes aux yeux, de prendre patience, Grimm

écrivait sournoisement au père pour forcer de loin les résistances du fils. Que dis-je ? il lui donnait « ses huit jours » en propres termes, il le contraignait de n'attendre, ni les honoraires qu'on lui devait, ni les épreuves de ses œuvres à la gravure, et répondait à tout : « C'est la volonté formelle de votre père ». Oui, oui, le jour où il l'eut installé de force dans un coche au rabais pour Strasbourg, Grimm put se déclarer vengé. Il n'avait pu faire tomber Gluck, mais il nous avait arraché Mozart !

Pour celui-ci, malgré tout, le temps passé à Paris n'est pas resté vain, loin de là. Ses lettres, sans doute, sont pleines de déceptions, de désirs rentrés, d'espoirs trompés, mais aussi de joie de voir et de créer, de confiance dans sa valeur... et d'espoirs repris. Et ses œuvres nous disent mieux encore le fond de sa pensée.

Comme d'habitude, la période peut se diviser en deux phases, Mozart commençant toujours par étudier, s'assimiler, imiter, puis, connaissance faite, résumant, dominant ses impressions et les utilisant dans un art tout personnel.

Sans doute, son génie dépassait de beaucoup, en richesse et vie musicale, les maîtres de l'expression qu'il rencontrait ici, au théâtre ou dans les concerts. Mais c'est cette expression exacte des nuances du sentiment, par une musique modelée sur les paroles et en renforçant le caractère,

qu'il lui restait à apprendre d'eux; c'est l'appropriation plus précise du chant à la parole, la signification plus expresse des thèmes musicaux..

L'école dramatique française n'a pas précisément modifié son style, mais elle lui a donné de la sûreté, de la sobriété, quelque chose de plus alerte dans la phrase musicale, une expression plus définie et plus pathétique...

C'est naturellement en vue du *Concert spirituel* que Mozart écrivit ses premières œuvres nouvelles. Des chœurs pour un *Miserere* de Holzbauer, malheureusement disparus, sont ainsi signalés dans ses lettres. Puis, c'est une symphonie concertante, ou quatuor pour instruments à vent, avec orchestre. En même temps que lui, quatre excellents virtuoses, Wendling le flûtiste, Ramm le hautboïste, Punto le corniste et Ritter le basson, avaient quitté Mannheim pour tenter la fortune parisienne : il devait penser à eux. L'œuvre ne fut toutefois pas jouée.

Pour lui-même, en vue des salons, il écrivit ses 12 variations pour piano sur l'air « Je suis Lindor » (l'air écrit par Dezède pour le *Barbier de Séville* de Beaumarchais). Elles sont encore comme la symphonie, dans le goût allemand, longues de développements, et conçues dans un sens de virtuosité, avec un « caprice » ou cadence finale facultative dont l'artiste prendra désormais l'habitude. Ce genre de morceau

était fort à la mode, spécialement à Paris. Lorsqu'il eut des élèves, Mozart ne manqua pas d'en écrire d'autres à leur intention ; d'autant qu'il y mettait plus de mélodie que personne, ce qui rendait l'exercice excellent. Rapprochons tout de suite de ces premières variations celles qu'il composa un mois plus tard et dont le caractère est, cette fois, tout français : les 12 variations sur « Ah ! vous dirai-je maman... » et les 12 sur « La belle Française », celles-ci d'une qualité plus musicale [W. 316, 317, K. 265, 353].

En tête de ces élèves figuraient le duc de Guines et sa fille, mais l'un jouait de la flûte, l'autre de la harpe. De là le concerto pour flûte et harpe, avec orchestre, qui semble avoir succédé immédiatement au quatuor mentionné plus haut et reste encore dans le style allemand. Seul, le finale est basé sur des rondes populaires françaises et dans le goût de Paris.

C'est avec la symphonie en *ré*, que nous assistons à la première véritable transformation de l'art de Mozart. Elle est même d'autant plus intéressante qu'elle donne la mesure à la fois du profit qu'il devait tirer de son étude de l'orchestre de Mannheim et du goût qu'il prenait au style français, dont Gossec notamment lui donnait un excellent exemple. Un détail curieux est à noter au sujet du second des 3 morceaux : l'andante. Il se présente à nous sous deux ver-

sions différentes : la première était encore trop allemande pour ne pas laisser comme une impression de disparate, qu'avait ressentie le directeur du concert spirituel, où l'œuvre fut enfin exécutée ; pour une nouvelle exécution, Mozart en donna une seconde, qui est cette fois très française.

Du même temps date la sonate en *mi* mineur pour piano et violon, cinquième de la série entreprise à Mannheim. L'influence du goût français y est absolue, non sans sécheresse dans la brièveté voulue de la phrase, mais avec d'expressives variations dans les reprises. Puis encore, de nouvelles sonates pour piano seul, des sonates « difficiles » comme les qualifiera Mozart, c'est-à-dire traitées avec une richesse expressive pleine de liberté, une virtuosité gracieuse et forte en même temps. Il est malheureusement hors de doute qu'il s'en est perdu plusieurs. La première de celles qui nous restent, celle en *la* mineur, donne un peu l'impression d'un concerto sans orchestre, mais les idées sont toutes françaises, dans le goût des dernières sonates de Schobert, qui venaient de paraître, avec un finale en variations, type nouveau.

La seconde, plus achevée encore, est la sonate en *la*, dont la faveur est restée si grande. Composée d'un thème avec variations, d'un menuet avec trio, et d'un allegretto « alla turca », la

célèbre marche turque, elle est d'une coupe qui restera unique dans l'œuvre de Mozart et d'un caractère entièrement français, depuis l'andante varié du début, d'une si piquante virtuosité, jusqu'au rondo final, type absolu du genre, les deux morceaux encadrant un grand menuet chantant, libre, et développé.

Cette charmante sonate est comme la sœur jumelle du quatuor en *la* pour flûtes et cordes, sans qu'on puisse savoir qui des deux fut le modèle de l'autre. La nature des trois morceaux est la même comme leur caractère, comme leur ton, mais le quatuor est plus français encore que la sonate, et traité d'un bout à l'autre sur des refrains, des rondes populaires. Cette œuvre est un vrai divertissement, rieur et léger ; le contrepoint y reparaît même, au profit des quatre instruments qui semblent se poursuivre en mêlant leurs jeux. Mozart l'a assurément écrite en vue d'un auditoire parisien, tout en la destinant à M. De Jean (qui d'ailleurs est venu à ce moment à Paris) ainsi que certain andante concertant, en *ut*, pour flûte et orchestre, sans doute de la même époque.

Il est assez difficile de porter un jugement motivé sur le ballet que Mozart écrivit alors, pour le célèbre maître de l'Opéra Noverre, et dont il dit lui-même dans ses lettres que « l'ouverture et les contredanses, soit 12 morceaux

en tout », sont de sa composition. On a supposé, et de fait on ne pouvait guère faire autrement, qu'il s'agissait du ballet *Les petits riens*, joué avec succès le 11 juin 1778. Mozart s'était borné ici (il le dit, non sans quelque amertume) à rendre à Noverre, « un service d'ami », dans l'espoir d'un opéra en deux actes et d'un nouveau ballet, qui lui étaient formellement promis. Si la partition retrouvée à l'Opéra, par Victor Wilder, en 1873, est authentique et si les morceaux choisis parmi les vingt qu'elle comporte sont bien ceux de Mozart, ce ne sont d'ailleurs là que de simples improvisations, à peine relevées par le piquant de l'instrumentation ou du rythme, comme c'est le cas pour la gavotte gracieuse, et l'autre gavotte en *sol* mineur. L'ouverture seule porte la vraie marque de Mozart, avec la même gaîté légère, mais plus de musique, que celles de Grétry et de Philidor.

Il n'y a pas lieu de s'attarder davantage sur le prélude de piano, vraie leçon d'exercice pour virtuose (*praeambulum*) qu'il envoya à sa sœur à l'occasion de sa fête, le 20 juillet [W. 319, K. 395].

*
* *

Est-ce à ce moment de son séjour, c'est-à-dire au lendemain de la mort de sa mère, et lorsqu'il se trouva vraiment seul ; est-ce déjà un

peu auparavant ?.. mais nous voici arrivés à la nouvelle période que j'ai dite, où Mozart, après mûr examen et essais variés, laisse de nouveau toute latitude à son génie naturel. De Mannheim il avait rapporté le goût d'une sorte de virtuosité orchestrale. A Paris il avait apprécié la brièveté claire, la sobriété expressive. Il substitue maintenant à l'une la profondeur et la richesse du travail thématique, les harmonies savantes, les rythmes originaux ; il développe les autres, il les complète par l'ampleur des développements, le bouillonnement d'une vie musicale intense et constamment nuancée.

Ce caractère se constate déjà dans la sonate en *ré* pour piano et violon, qui complète la série des six gravées à Paris ; et d'autant plus que l'œuvre a été écrite en deux fois et que le finale est d'une ampleur et d'une beauté chantante très supérieures à la hardiesse ou à l'éclat de l'allegro, à la liberté de l'andante cantabile.

Mais les différences sont bien autrement accentuées dans la seconde symphonie composée pour le Concert spirituel, et exécutée le 8 septembre sous le titre d'ouverture en *si* bémol. Elle fait vraiment pénétrer dans un monde nouveau. Le plan en est traité à la française, suivant une ordonnance qui n'a plus rien de classique, et les thèmes sont français aussi, avec un art et une maîtrise qui n'ont pas encore

de précédents. Deux mouvements seulement la partagent. Un andante pastoral chanté par le hautbois, varié avec grâce; puis un allegro, sorte de variation continuelle sur un thème rythmique, mais nuancée de la façon la plus neuve, répartie avec une liberté charmante entre tous les instruments de l'orchestre.

Viennent ensuite diverses sonates pour piano. L'une, en *ut*, facile mais expressive, semble avoir été destinée à une élève. Les deux autres, en *la* et en *si* bémol, font au contraire partie des « six sonates difficiles » que Mozart voulait faire graver à Paris avant son départ. La première, d'une ampleur superbe, ne porte plus aucune marque française ; la seconde, avec les mêmes caractères, a moins de force mais plus de mélodie, et, avec la même recherche de l'expression dans le rythme, plus de liberté et de brillant.

Faut-il rattacher au séjour de Paris les neuf variations sur « Lison dormait » ? C'est probable : l'air était tiré de la *Julie* de Dezède, qu'on venait de reprendre. Et puis Mozart les a cette fois écrites pour les jouer lui-même, sans doute afin de laisser désormais de côté celles sur « Je suis Lindor », trop entendues. Elles leur ressemblent d'ailleurs, mais avec une maîtrise technique dans la virtuosité, une richesse dans la façon de transformer en variant, qui sont bien autrement originales. Clementi reprendra plus

tard le même thème et sera moins audacieux [W. 325, K. 264].

Enfin, il convient d'inscrire encore ici le second air de bravoure que composa Mozart pour sa chère Aloysia, sur le texte de l'une des scènes de l'*Alceste* italienne de Gluck. Plus que jamais, c'est ici la virtuosité de la chanteuse qu'il s'agissait de mettre en valeur. Aussi ce chant est-il tout instrumental, un vrai concert de flûte, et l'on n'imagine pas à quelle difficulté il atteint!

X

LES DERNIÈRES ANNÉES A SALZBOURG

IDOMÉNÉE

(1779-1781)

Mozart s'éloignait de Paris à contre-cœur : la chose est incontestable. Non seulement en dépit de tous ses dédains, plus ou moins suggérés, il y trouvait à faire son profit de quelques-unes des formes d'art qui convenaient le mieux à son génie; mais la perspective qui s'ouvrait à lui en échange, à son retour en Allemagne, le remplissait d'appréhension. Surtout, il répugnait infiniment à se retrouver sous l'autorité de l'archevêque. Salzbourg même était devenu « odieux » à ses sentiments sur la dignité de l'art. En dépit de toutes les considérations de l'amour filial, il savait « qu'il faisait la plus grande folie du monde ». Plus que jamais il avait besoin de liberté, pour son inspiration comme pour lui-même. Son père faisait briller à ses yeux une situation supérieure : celle de directeur des concerts et organiste de la Cour. Le bel avan-

tage, s'il était toujours traité en domestique, si dans « cet esclavage », dans « cette Cour de misère », son temps se gâchait en besognes frivoles, si son génie s'en trouvait contraint et opprimé dans son essor!

Et il retardait tant qu'il pouvait son retour. C'est avant la fin de septembre qu'il quitte Paris; après quelques jours passés à Nancy, il s'arrête à Strasbourg pour plusieurs semaines; il y donne jusqu'à trois concerts, dont un avec orchestre. Le 6 novembre seulement, le voici à Mannheim, chez les Cannabich : que n'y peut-il rester toujours! Ici du moins il est apprécié, reçu en ami; et quel précieux foyer de musique, quelle réunion de bons musiciens! Aussi fait-il tout pour s'y créer des liens. Il prend des élèves, il multiplie les démarches auprès de l'intendant du théâtre, il espère, il commence même des compositions d'un genre nouveau; un concerto de violon, sans doute, et d'autres œuvres également perdues.

Enfin il part, le 9 décembre, profitant de l'offre de l'abbé du monastère Cistercien de Kaisersheim, alors en déplacement avec sa suite. Il reste d'ailleurs deux semaines dans ce couvent, le prélat devant se rendre comme lui à Munich. Mais ici, nouvelle station, hélas bien douloureuse! Aloysia Weber, sur laquelle Mozart comptait d'autant plus qu'elle était enfin

dans une situation digne de son talent, Aloysia, qu'il s'imaginait déjà prête à l'épouser, ne pense plus à lui et lui tourne le dos ! Il reste, cependant, il tâche encore de trouver de bonnes raisons pour éviter cet inévitable Salzbourg « qu'il ne peut souffrir ». Mais le père accumule les reproches, les lettres pressantes... Le 9 janvier 1779, le voici enfin au logis.

Il n'avait pas tort de craindre l'influence de ce milieu dont la vulgarité maintenant le choquait si fort. Ses compositions nouvelles, en dépit de lui-même, s'en ressentirent aussitôt. Comme, dès Mannheim, il avait repris le goût passionné de la virtuosité instrumentale, à Salzbourg la galanterie lui rendit celui de l'abondance.

On doit probablement tenir pour la première parmi les œuvres nouvelles la sonate pour piano et violon en *si* bémol. Elle se rattache de très près à la précédente, en *ré*, dont elle semble comme le pendant. Cette fois encore le violon tient une place qui domine et efface même presque complètement le piano ; à un premier allegro d'une grande richesse succède un cantabile formé de deux chants juxtaposés, puis un finale non moins français dans ses oppositions de rythme et son allure de rondo (W. 327, K. 378].

Était-ce pour son propre usage que Mozart avait écrit ces concertos ? Nous savons par ses lettres qu'il abandonnait de plus en plus le vio-

lon pour le piano. Le concerto en *mi* bémol pour deux pianos et orchestre, était, au contraire, sans aucun doute destiné à être joué par lui-même et par sa sœur. Il est d'un art bien plus brillant que les précédents, mieux approprié à l'instrument, avec un orchestre, d'ailleurs, plus plein, plus homogène, quoique sobre. S'il paraît devoir être inscrit à cette date, c'est que le style en est encore très voisin de celui que Mozart s'était créé à Paris, et que l'allegro final est un rondo bâti sur un air populaire français. Quant aux deux premières parties, c'est du style dramatique, sa préoccupation constante à cette époque, qu'elles portent l'empreinte pathétique et variée [W. 328, K. 365].

L'influence de son voyage, et des acquisitions faites à Mannheim et à Paris, reste vivace même dans la musique d'église. Voici une sonate d'orgue et orchestre, plus étendue que les précédentes, opposant entre eux deux sujets, l'un solennel et pompeux, l'autre tout mélodique. Voici surtout la grande Messe en *ut* de construction apparente semblable aux précédentes, mais de fond tout autre. Le caractère n'en est pas plus religieux pour cela, bien entendu, — où Mozart en eût-il trouvé le modèle ? — mais il tient de Mannheim sa belle couleur symphonique, de Paris sa vigueur dramatique, et c'est l'orchestre en somme qui joue le rôle principal,

un peu comme il ferait dans une symphonie avec chœurs. Les parties vocales proprement dites sont d'ailleurs traitées avec une couleur et une entente des voix dont Mozart n'avait pas encore donné l'exemple.

L'éclat de cette messe a fait sa fortune, tout de suite considérable, et si bien, qu'elle passe, sans autre examen, pour l'exemple même de toute la musique religieuse de Mozart. Celui-ci en réalité ne tarda guère à reconnaître qu'il avait fait fausse route et à revenir à un style plus austère. Ne prenons plutôt la messe en *ut* que comme une exception et admirons, sous sa forme de concert, la symphonie de hautbois et cordes qu'offre le *Kyrie*, la rutilante richesse sonore du *Gloria*, le caractère de finale d'opéra du *Credo*, le petit quatuor d'opéra-comique que fait entendre le *Benedictus*, le style de lied populaire de l'*Agnus Dei*, la strette pleine de verve qui sert de finale à l'œuvre entière.

Des deux symphonies qui se présentent ensuite à nous, l'une, en *sol*, a été conçue comme un pendant à la dernière symphonie parisienne : un seul mouvement allegro d'un rythme dramatique, interrompu un moment par un intermède lent, de style pastoral ; c'est en somme une vraie ouverture, peut-être destinée à *Zaïde*. On l'entendit du reste comme telle plus tard, à Vienne, additionnée de trompettes, en tête d'un opéra-

comique de Bianchi. L'autre, en *si* bémol, allie le style de Paris, sensible encore au début et dans l'andante, à celui de Salzbourg et de Haydn, où nous ramène le finale, rapide et brillant.

Cette reprise de l'influence de Salzbourg est plus sensible encore dans la sonate d'église en *ut*, qui donne du reste l'impression d'avoir été écrite sur commande et à contre-cœur.

C'est au contraire la joie de créer et d'être libre qui empreint d'un souffle ardent, qui colore d'une lumière exquise la sérénade en *ré*, avec symphonie concertante, inscrite au 3 août de cette année. Il est fâcheux qu'on ignore pour qui Mozart l'a écrite : il y a mis vraiment tout son cœur, et c'est un pur chef-d'œuvre. L'école de Mannheim s'y fait d'ailleurs sentir dans l'instrumentation, même celle de Paris dans l'expression et la forme, comme dans le style général la passion du théâtre. La première des cinq parties est déjà traitée dans le goût d'un de ces mimodrames qui séduisaient Mozart à Mannheim, avec ses oppositions, ses rythmes de fièvre, ses strettes finales. Des deux menuets l'un est long et expressif à la française, l'autre au contraire empreint, par le choix plaisant des instruments, de la belle humeur salzbourgeoise. Mais l'andantino qui les sépare, et qui est admirable, a la brièveté de phrases des modèles français, et le finale est encore tout à la fran-

çaise, d'une grande ampleur et d'une expressive variété, avec une strette toute vibrante d'élan.

Une « sinfonia concertante », en deux parties, remplace l'habituel petit concerto du violon et une marche allegro paraît compléter l'ensemble. Celle-ci a été trouvée écrite sur la même feuille qu'une autre, maestoso, destinée sans doute à la reprise de quelque sérénade plus ancienne.

On rapprochera avec intérêt un divertissement d'instruments pour quatuor de cordes et 2 cors qui se présente ici, de la série d'œuvres semblables commencée en 1776. L'esprit en est autre; un besoin nouveau d'approfondissement s'y fait sentir. L'admiration s'attache surtout à l'andante varié, de style dramatique, aux deux menuets à la française, dont le premier fut vite populaire à Paris, au solo de violon de l'adagio, enfin à l'espèce de chasse à la Gossec que présente le finale. L'influence de Haydn est d'ailleurs dominante. Une marche en *ré*, placée jusqu'à présent, à tort, en 1783, faisait certainement partie de l'œuvre [W. 337, K. 445].

Une date analogue doit être attribuée à la symphonie concertante en *mi* bémol pour violon et alto. On y sent encore, comme dans celle de la sérénade en *ré*, toute l'influence de l'école de Mannheim, mais aussi de la lassitude après le premier élan. Les ensembles d'orchestre par quoi débutent les trois morceaux sont les par-

ties les plus intéressantes et les plus sincères de l'œuvre [W. 338, K. 364].

Dans l'été de cette même année se place le remaniement que Mozart a fait subir à sa musique pour le drame de *Thamos* (de 1773). Les chœurs sont modifiés et renforcés, le quatrième entr'acte remplacé par un mélodrame, et le finale d'orchestre du cinquième acte cède la place à un troisième grand chœur précédé d'un solo de basse du grand prêtre. Le caractère de l'œuvre est très proche de celui de *Zaïde*, que nous allons voir, et sans doute de certain « duodrame » de *Sémiramis*, aujourd'hui perdu. Les chœurs, ceux qu'il a ajoutés, sont proprement, comme dans la messe en *ut*, de grandes symphonies avec chœurs, où l'orchestre, d'une richesse et d'une variété exceptionnelles, ôte au chant sa vraie signification en se chargeant lui-même d'en créer le caractère tragique et l'intensité d'expression. Le mélodrame nouveau est d'une autre espèce d'intérêt : c'est un essai, déjà très heureux, pour souligner à l'orchestre, comme le faisaient tant d'opéras-comiques français, les sentiments des acteurs qui parlent et même leurs jeux de scène.

Il faut rappeler, en passant, quelle fut la destinée de ces trois chœurs du *Roi Thamos*. Mozart, après de vains essais pour les faire entendre en scène, a fini par les transformer en hymnes

d'église, les deux premières latines (*Splendente te Deus* et *Ne pulvis et cinis*), la troisième allemande (*Gottheit, Dir sei Preis*).

Zaïde nous montre, conduit à sa perfection, le genre spécial d'expression dramatique essayé dans *Thamos*. Rien n'est plus attrayant et significatif de l'humeur charmante de Mozart que cette bluette allemande rapidement écrite en vue de Salzbourg, sur un texte probablement emprunté par Schachtner au répertoire français de la Comédie italienne. On y sent comme à chaque mesure sa joie de créer de la vie. Les oppositions de sentiments surtout sont rendues avec une verve très sûre, soit dans les amours de Gomas et de Zaïde au premier acte, soit dans le quatuor final du second. Tout est expressif et spontané, avec une facilité, du reste, à fleur de peau, qu'il faut goûter sans penser à ce que deviendra bientôt un sujet semblable sous une inspiration bien autrement profonde le jour de l'*Enlèvement au sérail*. Mozart, qui n'avait entrepris l'œuvre que pour ses compatriotes salzbourgeois, et c'était tout dire, l'abandonna immédiatement, encore inachevée, dès qu'il put partir pour Munich à l'appel d'*Idoménée*. Ses lettres prouvent qu'il y repensa par la suite, soit à Munich, soit à Vienne, mais sans y attacher d'importance ni la mettre au point.

Cependant cette période d'attente et d'impa-

tience fébrile ne laissait pas d'être marquée de travaux plus graves et plus élevés, tels même qu'on ne peut que regretter profondément qu'ils soient les derniers du genre, tant Mozart y semble entrer dans une voie magnifique d'expression. Je veux parler de ses nouvelles tendances dans le domaine de la musique religieuse. Déjà on pouvait les apprécier sérieusement dans ses Vêpres en *ut*, pour quatre voix et orchestre, un genre d'œuvre qu'il n'avait pas encore abordé : le contrepoint reparaît, l'orchestre s'efface davantage devant le chant, le style général prend quelque chose de sévère et de solennel, visant mieux au recueillement pieux qu'à l'expression trop vibrante.

Passons d'ailleurs sur deux chants d'église pour voix seule, à texte allemand, ainsi que sur deux autres morceaux qu'il ne faut pas hésiter à inscrire ici et non plus haut : un beau *Kyrie*, que termina ensuite Sussmayer, et un air d'église allemand, très simple, pour soprano et orchestre [K. 91, 146]. Ne nous arrêtons même pas, bien qu'elle soit fort belle et très dramatique sur la sonate d'orgue du mois de mars 1780, qui souligne sans doute une inauguration personnelle des récentes fonctions de Mozart comme organiste de la Cour.

Mais voici sa dernière Messe, ses dernières Vêpres, presque son dernier motet ; et ces

œuvres mériteraient toute une étude. Non toutefois qu'elles diffèrent très sensiblement des précédentes. Elles sont d'ailleurs également en *ut*, comme si Mozart avait tenu à maintenir au même point de départ la voie qu'il voulait élargir.

La Messe est d'une grande beauté. Les mêmes qualités que nous avons notées pour la précédente se retrouvent ici avec une ampleur plus ferme, les mêmes tendances avec une vie expressive plus agissante en quelque sorte. Ici c'est l'emploi des instruments à vent, là une petite symphonie concertante d'orgue, hautbois et bassons, pour relever l'exquise lumière de l'*Agnus Dei*, que chante une voix de soprano, ou bien l'imprévu de ce magnifique contrepoint qui, contre l'usage, mêle et enchaîne, en quatre voix, le *Benedictus*.

Mais les Vêpres solennelles sont plus admirables encore. C'est tout un cycle que ces cinq psaumes et ce *Magnificat*, étudiés chacun selon son caractère propre, constamment variés selon le texte des versets et jusque dans la prière uniforme qui les termine, conçue cependant d'ensemble et d'une unité parfaite. Aussi bien se rapprochent-elles très sensiblement en ceci des précédentes tout en s'en éloignant comme expression. Dans les deux, Mozart a réservé au psaume *Laudate pueri* un développement en pur contrepoint vocal, mais il en a fait, au bénéfice

des secondes, une composition plus serrée, plus ferme, plus colorée que jamais. De même, le psaume suivant, *Laudate Dominum*, a été traité par lui, dans les secondes comme dans les premières, sous forme de solo de soprano, mais combien plus austère et plus à sa place apparaît ici, avec cette douce inspiration, son accompagnement de basson et dans son style de pastorale ! Enfin le *Magnificat* n'est pas moins riche ni son expression moins dramatique en quelque sorte, mais dans un caractère plus grave et qui utilise heureusement le contrepoint.

Un *Regina cœli* pour quatre voix et orchestre, également en *ut*, rattaché jusqu'à présent à l'année 1777, doit encore prendre place ici. La vie, la fraîcheur, la force de cette œuvre, l'accent pieux et recueilli de son expression, son dédain de toute virtuosité, lorsque les voix soli interrompent le chœur, enfin la rare perfection de son ensemble laissent peu de doutes à cet égard [W. 352, K. 276].

Le même style, plus élevé et plus fort, se remarque dans la symphonie en *ut* que Mozart écrivit aussi à Salzbourg cette année, au mois d'août. Elle comprend trois parties : un allegro d'une fierté très originale, un andante tout intime, simple comme un lied et d'une délicatesse charmante, enfin un nouvel allegro, dont la vivacité irrésistible roule comme un torrent.

Il faut, je crois, placer ici, avant *Idoménée*, les trois petits lieder allemands à couplets : « Ich würde auf meinem Pfad' », « Sei du mein Trost », et « Verdankt sei es dem Glanz ». Au contraire, les deux jolies pages avec accompagnement de mandoline *Die Zufriedenheit* et « Komm liebe Zither » paraissent avoir été écrites plus tard, et à Munich. Quant à la célèbre et charmante *Berceuse* « Schlafe, mein Prinzchen », il faut, on le sait, se résoudre à la rendre à Flies.

*
* *

C'est au début de novembre que Mozart avait pu enfin partir pour Munich, avec un congé en règle. Il s'y préparait depuis quelque temps. L'opéra destiné au carnaval de 1781 lui avait été commandé. Il faut dire que c'est l'électeur Palatin Charles-Théodore, celui dont Mozart avait éveillé l'intérêt à Mannheim, qui se trouvait à présent souverain de Bavière. Il était venu, avec toute sa Cour, s'installer dans sa nouvelle capitale et les artistes, les amis, Cannabich en tête, dont le jeune maître avait été si chaudement entouré à Mannheim, et qu'il devait retrouver ici, n'avaient pas eu de peine à défendre sa cause auprès de leur prince.

Il s'agissait d'un opéra seria italien. Nous savons déjà quel était le cadre forcé du genre,

ainsi que ses divers modèles. Mais cette fois Mozart avait à peu près carte blanche, il importait d'en profiter. Revenu de France l'imagination tout exaltée d'un idéal dramatique nouveau, s'il ne pouvait, ni ne voulait peut-être, y assujettir l'œuvre projetée, au moins résolut-il de s'en inspirer. On lui avait assigné un librettiste, attaché comme lui à la Cour de Salzbourg, l'abbé Varesco ; mais il pouvait faire lui-même son choix, et celui-ci se porta naturellement sur un opéra français. *Idoménée* avait été mis en musique par Campra sur un livret de Danchet, en 1712, et joué à l'Opéra de Paris avec un succès aussi littéraire que musical.

Restait à l'adapter à la mode italienne, à réduire le nombre des rôles, à restreindre les grands déploiements de forces chers à la scène française. Mozart, qui savait à quoi s'en tenir sur ce genre d'adaptation, surveilla de près son librettiste : ses lettres sont pleines des efforts qu'il dut faire pour maintenir autant que possible le caractère dramatique et vivant de la tragédie, pour en atténuer le traitement conventionnel... Le malheur est qu'il travaillait tout de même sur une matière ingrate, médiocre, et nullement adaptée à son tempérament.

C'est pourquoi *Idoménée* n'est pas une date dans sa carrière, et ne marque même pas une évolution. C'est un épisode, c'est un essai, c'est

une émulation si vous voulez... Et l'on devine de qui. Cette fois, le modèle était Gluck. *Idoménée* est tout plein de Gluck. Il est d'ailleurs plein de Mozart surtout, plein de son exubérance, de sa joie de créer, de chanter, de vivre, de l'enthousiaste et exquise expansion de son âme. On dit qu'il garda toute sa vie une prédilection pour cet ouvrage. C'est qu'il représentait pour lui un moment de liberté conquise, où il avait donné carrière sans contrainte à sa jeune inspiration, où il avait appliqué des soins particuliers à l'exécution de son rêve. Et de tout cela l'œuvre a gardé l'impression. De fait, la lecture de la partition, et sa mise en scène par l'imagination, produit cet effet particulier : que dans l'action, dans le récitatif, dans le tragique, on ne peut s'empêcher de songer à ce que Gluck en aurait fait; mais que dans les airs, l'expression lyrique pure, l'effusion tendre et passionnée, il n'est plus que Mozart qu'on admire, qui séduise et qui règne sans partage. Et lorsque les deux styles se superposent en quelque sorte, et, que le second enveloppe le premier de son incomparable séduction, quelle merveille ! Jamais en effet Mozart n'a encore répandu une telle beauté sur un texte dramatique; jamais, même dans une forme obligée, dans les agréments, les broderies et les vocalises que la mode le contraignait d'égréner sur les airs, il n'a su serrer de plus près l'expres-

sion juste, évoquer avec plus de vérité l'image naturelle, relever la mélodie de plus lumineuses trouvailles instrumentales et laisser déborder cependant le flot d'une plus variée, plus souple et plus abondante inspiration.

Si, du reste, chaque morceau est souvent beau en lui-même et comme un tout achevé, les nécessités de l'action ont cependant permis à Mozart d'élargir le cadre consacré, de donner plus d'intervention aux chœurs, enfin de traiter de vraies scènes de tragédie. Celle dont la célébrité est restée la plus grande, le magnifique épisode du troisième acte : la douleur d'Idoménée en révélant le nom de la victime qu'exige Neptune, Idamante, son propre fils, et l'explosion de désespoir du peuple ; puis encore la marche religieuse et la scène du Temple, qui préoccupa tellement Mozart..., sont des pages du plus grand style.

Le succès avait été considérable : aux répétitions, Mozart faisait toujours cette impression sur les artistes. Plus timide que jamais, son père craignait que le public, surpris, s'y montrât moins sensible : « Il y a là-dedans de la musique pour tout le monde, lui répondit-il, sauf pour les longues oreilles ». Et le public lui donna raison. Du reste l'exécution, bien qu'un peu âgée (Ilia comptait quarante-quatre ans et Idoménée, l'excellent Raaff, soixante-sept !) fut aussi bonne que possible. Seul, le sopraniste, chargé du

rôle d'Idamante, avait fait le désespoir de Mozart. Nous pouvons bien penser aussi que celui-ci n'aurait demandé qu'à s'en passer. Lorsque à Vienne, cette même année. il caressa un instant l'espoir de glisser son *Idoménée* entre une *Alceste* et une *Iphigénie*, ses lettres nous apprennent qu'il comptait, comme Gluck pour *Orphée*, faire d'Idamante un ténor et dès lors confier à une basse le personnage si marqué du roi. C'est du reste ainsi que, quelques années après (en 1786), un groupe d'amateurs exécuta l'œuvre. Mozart ajoute, et ceci achève de souligner l'esprit dans lequel la partition avait été conçue : « j'aurais fait encore d'autres modifications afin d'accommoder davantage l'opéra à la manière française. »

Au dernier moment, il avait complété sa partition par une ouverture, d'une forme nouvelle, d'un seul jet, vive et colorée, et par un ballet de cinq morceaux, toujours à la française : chaconne, pas seul, passepied, gavotte et passacaille.

C'est chez les Cannabich que Mozart avait encore été reçu pendant toute l'élaboration de l'œuvre. Puis son père et sa sœur étaient venus le rejoindre. A ce moment, il put de nouveau trouver quelques instants de loisir pour d'autres compositions. Il écrivit à l'intention de son ami Ramm, le hautboïste, un quatuor pour cordes et hautbois, intéressant par sa simplicité et son cachet tout allemand. Il offrit à sa protectrice la

comtesse Baumgarten un bel air pour soprano, sérieusement conçu et de grand style, « Misera, dove son » (emprunté à l'*Ezio* de Métastase) sur un orchestre assez simple, et peut-être aussi un autre grand air de soprano, de cette époque, tiré du *Demofonte* du même poète « Ma che vi fece, o stelle » d'un éclat très brillant et coloré. Enfin il destina à la cour du Prince Electeur, peut-être une messe solennelle, en tout cas un *Kyrie*, en *ré* mineur, pour quatre voix et orchestre, très important au point de vue harmonique et orchestral, et d'une beauté sonore, d'une couleur originale si achevées, qu'elles nous transportent tout d'un coup jusqu'au *Requiem* de la dernière heure.

XI

A VIENNE

L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL

(1781-1784)

Aussi bien entrons-nous maintenant dans l'ère des chefs-d'œuvre, où Mozart, mûri par la vie autant que par l'étude, donnera à presque tout ce qu'il fera la marque d'une perfection qui ne sera plus dépassée. Comme musicien, comme homme, il a acquis une ferme et sérieuse indépendance. Pourtant, combien cette année 1781, en lui apportant la définitive liberté, ne va-t-elle pas la lui faire acheter cher ! Combien, à en suivre pas à pas les étapes, dans ses lettres, justement plus abondantes que jamais, et qu'il faut ici lire de près, ne se sent-on pas le cœur serré, l'âme indignée ! Quel bel exemple de défense de la dignité de l'art n'a-t-il pas donné là, et dans quelle situation ! Entre les humiliations volontairement infligées par un souverain jaloux et borné, et les défiances, les reproches d'un père accessible à toutes les calomnies, quel courage

et quelle volonté quand tout l'abandonnait ! Quel cri de détresse que le sien : « Je ne reconnais plus mon père ! » et malgré tout, quelle vigueur morale, quelle confiance joyeuse dans l'avenir, quelle ardeur dès que l'art est en cause, dès que l'espoir d'une œuvre nouvelle vient le rassurer !

Tandis qu'il s'apprêtait, son congé fini, à rentrer tristement à Salzbourg, Mozart avait reçu de l'archevêque l'ordre de le rejoindre directement à Vienne. Ce fut d'abord une grande joie : n'était-ce pas pour participer aux fêtes de la Cour impériale que son maître l'appelait ainsi ? Loin de là ! c'était au contraire pour le garder sous une plus étroite sujétion que ce prélat, peu estimé et mal reçu, avait rappelé son musicien ordinaire. La situation fut tout de suite intolérable : ravalé au rang des valets de cuisine, tenu de près, entravé dans tous ses projets, Mozart ne put qu'à grand'peine se faire entendre dans des concerts de bienfaisance, qui ne lui rapportaient qu'un honneur dont encore son maître semblait lui en vouloir. En vain, docile aux objurgations de son père, il prenait son parti des pires tracasseries, la crise ne pouvait durer longtemps. Le jour où l'archevêque s'emporta jusqu'à l'insulte directe, aggravée naturellement par les subalternes, Mozart prit un parti définitif, et rompit pour jamais sa chaîne.

Ce fut une stupeur d'abord puis une colère,

qui se traduisit par les plus basses accusations, la plus lâche pression sur l'esprit du père : mais tout malade qu'il fût, de détresse morale et physique, l'artiste tint bon : on dut en passer par là.

Le parti était grave. Mais dans cette capitale artistique qui l'avait déjà si bien accueilli, où il se sentait à l'aise comme dans sa vraie patrie, n'allait-il pas tout naturellement conquérir une des premières places, se voir entouré des sympathies et des encouragements universels, trouver toute matière à mettre son talent en valeur ? Pouvait-il prévoir qu'une première vogue trompeuse lui réservait au contraire d'être également repoussé, et des musiciens établis, précisément parce qu'ils se rendaient compte de sa supériorité gênante, et du public, du monde même des salons, parce qu'il se mêlait d'innover et ne les amusait pas assez ? Eût-il pu croire que les pires obstacles, peu à peu, sournoisement, entraveraient ses moindres efforts et lasseraient jusqu'à son ardeur inlassable.

C'est pourtant ici le principal, le définitif tournant de l'histoire de Mozart. En s'installant à Vienne comme Haydn plus tard, puis Beethoven, Mozart dans l'épanouissement de son génie, plein de confiance et d'ardeur, y commençait une existence nouvelle, y créait sa vraie vie. Mais il n'avait ni le bonheur de l'un, ni la vigueur

de l'autre, et la lutte, contre la misère devait l'y tuer en dix ans à peine !

La lutte ?... Mais a-t-il vraiment lutté seulement ? Les soucis matériels qui le minaient, combien s'en doutaient ? Il les supportait si gaillardement, avec tant de jeunesse et d'insouciance ! Sa jeunesse, que de fois ne lui avait-elle pas été objectée ! Les princes qui l'avaient le plus apprécié avaient toujours souri de ses demandes comme on fait de celles d'un enfant, en répondant : « Il est trop tôt » et conclu de ses offres qu'on avait bien le temps de les accepter ! Il était d'ailleurs si simple, si inhabile à se faire valoir, si incapable de se pousser, surtout aux dépens des autres ! Qui donc savait seulement qu'il eût pu se faire appeler le chevalier Mozart, au même titre que Gluck ? Enfin quelles petites gens que ceux avec qui il vivait ! Quel humble, et peut-être quel sot mariage !

Parlons-en dès à présent. C'est lui encore, comme comble à l'anéantissement de ses rêves ambitieux de jadis, de ses visions de fortune et d'honneurs, qui ulcérait si fort le vieux père, et le rendait désormais si injuste, si intéressé, si ingrat vraiment à l'égard de son fils. Relisons les lettres du jeune maître pendant cette dure étape. Elles n'ont plus guère l'exubérance folle d'autrefois, mais quelle sérénité d'humeur, quel simple courage ; quel respect délicat, quel

attachement loyal pour son père, quelle tendresse infinie, quelle sollicitude exquise et inaltérable pour sa femme, son unique amour !

Il n'avait pas beaucoup tardé à s'éprendre d'elle, une fois libre. Son premier refuge, en pleine détresse, il l'avait, naturellement, trouvé auprès de cette famille Weber, où il avait été déjà si simplement heureux. Le père était mort, Aloysia était mariée. Restait la mère avec trois autres filles. Comme cette intimité fit jaser, Mozart, à grand'peine, trouva à se caser ailleurs. Mais la solitude lui pesa tout de suite tellement qu'il en conclut que décidément il avait besoin d'un intérieur, et d'une femme à lui. Il se rendit compte en même temps que c'est encore Constance, l'aînée des trois dernières Weber, qui lui manquait le plus. Elle n'était pas jolie, mais elle avait de l'entrain, de la simplicité, de l'adresse comme ménagère, enfin, manifestement, elle l'aimait. Pourquoi donc chercher ailleurs ?

Et l'on se maria, sous les auspices d'une protectrice très cordiale de Mozart, la baronne de Waldstædten ; on supporta bravement à deux la pauvreté et les déceptions, on fut aux petits soins l'un pour l'autre, en confiance réciproque, en amour tendre et naïf. On resta uni jusque dans l'art, car Constance avait de la voix et du goût et s'intéressait vraiment au travail de

son mari. Bref, pas de ménage plus franchement heureux jusqu'au bout, nous n'en saurions douter un instant. A cette époque cependant, et pour faire face à ces charges nouvelles, Mozart n'avait nullement obtenu la situation stable et suffisamment rémunératrice qu'il rêvait depuis si longtemps et croyait conquérir si vite. Son nouveau souverain, à qui il était allé droit, n'était pas sans l'apprécier, mais, tout cordial qu'il fût à sa façon, l'Empereur était si peu généreux que les plus dévoués protecteurs de l'artiste y épuisaient leur bonne volonté.

Et pourtant, nous le verrons, au moment de son mariage, qui eut lieu le 4 août 1782, quel triomphe éclatant Mozart ne venait-il pas d'obtenir avec son *Enlèvement au sérail* et quel honneur n'eût-il pas fait à qui l'eût mis en mesure d'en mériter de nouveaux !

Il nous faut cependant revenir plus d'un an en arrière pour apprécier les œuvres nouvelles qui marquent son arrivée à Vienne en mars 1781. Elles avaient d'abord été occasionnelles et de pure complaisance. C'est un rondo pour cor et orchestre, destiné à servir de finale à un concerto ; puis un autre pour violon et orchestre, également finale de concerto ; un air italien avec orchestre, pour sopraniste : « A questo seno deh vieni... » Et l'on voudrait pouvoir y joindre la sonate pour piano et violon qu'il exécuta dans

un concert avec le violoniste Brunetti ; mais pris de court, il n'écrivit que la partie de violon, aujourd'hui perdue, et « garda celle de piano dans sa tête », comme il le raconte lui-même !

Toutes ces compositions étaient d'ailleurs assez simples. Beaucoup plus intéressantes sont les quatre sonates pour piano et violon qu'il fit graver à cette époque, avec deux autres antérieures, dans l'espoir de quelque bénéfice par souscription et pour pénétrer un peu dans les salons. Elles sont plus riches et d'un ton plus élégan que celles de Mannheim (de 1778) et de Salzbourg (de 1779), dont elles se trouvent ainsi rapprochées. Elles sont comme parées d'une vivacité joyeuse et fraîche dont le style, qui leur donne beaucoup d'unité entre elles, est tout à fait charmant. Elles inaugurent en somme la dernière manière de l'artiste dans ce genre, et la plus belle. Une même impression se dégage des deux thèmes variés pour piano et violon, dont il emprunta le motif à deux ariettes françaises aimables et gaies, et qu'il produisit sans doute encore lui-même, ne fût-ce que comme un souvenir piquant de ses voyages.

Mais il faut voir le chef-d'œuvre de cette époque dans les deux sérénades pour instruments à vent. De la première, en *si* bémol, qui est la plus considérable, la date manque. Mais le choix et la qualité des instruments, hautbois,

clarinettes, cors, cors de basset, bassons, sont tels que Mozart n'a pu en écrire les parties que pour des artistes comme ceux qu'il trouva à Munich, et plus probablement pour ceux de Vienne. Encore aujourd'hui, on ne l'entend que rarement bien exécutée, dans un juste équilibre de tous les talents qu'elle exige. Et de fait, la pureté, le timbre, les relations entre elles des sonorités diverses mises ici en valeur, la finesse et la continuelle variété de leurs effets, la délicatesse des nuances et leur beauté, tout contribue à en classer l'interprétation parmi les plus difficiles qui soient. Mais combien l'œuvre ne vaut-elle pas la peine d'une étude sérieuse ! Entre les sept morceaux qui la partagent, auquel donner le prix ? A l'adagio sans doute, d'un sentiment profond et exquis ; mais il est entouré de deux menuets avec trios, qui sont aussi d'une grâce achevée ; mais le début, qui semble commencer une symphonie, est d'une couleur superbe, et la romance, comme un lied en deux parties.... On connaît un arrangement de cette sérénade en quintette à cordes. Il est possible qu'il soit de Mozart même, car celui-ci en a fait d'autres en ce temps-là, à Vienne ; mais il est en tout cas postérieur à l'œuvre et non antérieur de treize ans comme le prétend la date absurde d'une copie [K. 46].

Pour la deuxième sérénade, en *mi* bémol, nous

savons par Mozart qu'elle a été écrite pour le 25 octobre, fête de sainte Thérèse, à la fois en l'honneur d'une dame et dans le but d'intéresser le mélomane valet de chambre de l'Empereur, très influent auprès de son maître. Plus courte, en cinq parties, et pour six exécutants seulement, clarinettes, cors et bassons, elle obtint tant de succès que les musiciens furent aussitôt embauchés par quelques assistants pour la rejouer le même soir en trois autres endroits de la ville. Aussi bien a-t-elle très particulièrement le caractère nocturne du genre, l'adagio surtout, une merveille de séduction mélodique, encore entre deux charmants menuets, précédés d'un brillant et fier allegro, suivis d'un gai finale, aux accents populaires pleins de fraîcheur. Comme la précédente sérénade, et plus encore, c'est une œuvre absolument achevée. Mozart nous dit d'ailleurs qu'il avait voulu faire « quelque chose d'un peu sérieux ».

Il paraît impossible de ne pas inscrire aussi à cette date la belle sonate en *ré*, pour deux pianos, attribuée à l'année 1784. C'est elle positivement que Mozart envoie à sa sœur en décembre 1781. La façon vivante, originale, amusante, dont les deux parties se répondent et se mêlent, donne un prix particulier à ce morceau, dont le début surtout est d'un grand effet [W. 372, K. 448].

Les concerts où Mozart pouvait se produire lui-même ont d'ailleurs motivé plus d'une œuvre pianistique. C'est ainsi que, dans les premiers mois de l'année 1782, pour exécuter son ancien concerto en *ré*, celui de 1773, dont j'ai déjà dit le succès si persistant, Mozart eut l'idée d'écrire un nouveau rondo final qui plut extrêmement et qu'il ne laissa jamais jouer par personne, sauf sa sœur. C'est une page exquise. Plaçons aussi à cette époque les six variations pour piano sur un thème tiré d'un opéra de Paisiello qu'on venait de jouer ; et les huit, brodées sur la marche des *Mariages Samnites*, de Grétry.

D'autres compositions gardent le souvenir de ses relations avec la famille Weber. Pour Aloysia, à l'occasion de quelque concert, c'est un air allemand avec orchestre « Nehmet meinen Dank » ; non plus de ces pages de virtuosisme étourdissant telles que nous en avons notées, mais un simple lied, d'un sentiment sincère, d'un tour piquant, d'une ligne ravissante, sur un accompagnement orchestral charmant de finesse.

Pour sa fiancée, qui aimait les fugues et avait admiré avec quel art il en improvisait, il écrivit aussi un prélude suivi de fugue. Sur le manuscrit, l'ordre est interverti, mais en l'envoyant à sa sœur, comme le rondo, il s'excuse en expliquant tranquillement qu'il avait composé la fugue la première, et qu'il *l'a écrite pendant qu'il*

méditait le prélude. Notez que c'est une fugue à trois voix ! Mais de Mozart rien ne surprend. La fugue est d'ailleurs fort belle, un peu solennelle dans le genre de celles de Beethoven, et le prélude est le plus original qu'ait écrit le maître.

Cette lettre, du 20 avril, nous apprend comment il entendait l'exécution des fugues : lentement, de façon à bien rendre l'effet de toutes les entrées. Nous savons encore, par elle et par d'autres, que Mozart, grâce à un de ses protecteurs, le baron Van Swieten, était alors absolument plongé dans l'étude des œuvres de Sébastien, d'Emmanuel et de Friedmann Bach ainsi que de Hændel, que l'on exécutait uniquement chez cet amateur, et dont « il se constituait une collection ». Et nous nous apercevrons en effet bientôt, dans ses compositions prochaines, que selon sa coutume, il y aura puisé une passion nouvelle, et magnifiquement épanouie cette fois, pour une musique plus savante et plus complexe.

*
* *

Ici se place l'Enlèvement hors du sérail (*Die Entführung aus dem Serail*) qui, à cette époque, n'absorbait plus toutes ses pensées. L'œuvre était achevée en effet avant la fin de 1781.

Depuis, la reprise de divers opéras de Gluck, la nécessité de quelques remaniements dans le

poème, et aussi les efforts du parti hostile au nouveau venu, que dut arrêter l'Empereur, avaient été les causes du retard, et ce n'est que le 12 juillet 1782 qu'elle monta enfin en scène.

Mozart avait reçu tout juste un an auparavant le livret, tiré à son intention, d'une vieille comédie de Bretzner, par l'acteur Stéphanie, et, comme on avait pensé faire représenter l'œuvre dès le mois de septembre, à l'occasion de la visite d'un grand-duc de Russie, il s'était mis aussitôt au travail. Le sujet d'ailleurs, l'heureuse occasion, l'assurance d'une interprétation de premier ordre, avaient surexcité son imagination, épanoui sa verve. Bientôt, on parla un peu partout de la partition nouvelle, dont les morceaux terminés obtenaient déjà le plus vif succès. Mais les délais successifs furent sans doute excellents pour permettre à Mozart d'y mettre « plus de réflexion », de raisonner son œuvre. De ses raisonnements, nous avons un écho tout particulier dans ses lettres, qui nous permettent, comme on voudrait qu'elles le fissent plus souvent, de suivre de près sa pensée et de constater combien peu il acceptait un poème tout fait, à quel point il s'emparait de lui par ses intuitions et ses exigences, comment il concevait l'alliance du poète et du compositeur au point de vue dramatique. Toute la sûreté de son instinct scénique musical, tout ce qui sera l'originalité et

l'éloquence souveraine de ses chefs-d'œuvre, l'expression et la caractérisation de la vie par la musique même, se trouve ici indiqué, avec ce goût si pur en même temps, ce besoin inné qui exige, quelle que soit la situation, que l'effet reste harmonieux, musical... Ah ! que l'on comprend sa passion d'écrire pour le théâtre, quand on voit comment il en jugeait le caractère ! Que l'on s'explique la révolte qui lui faisait écrire le mot si souvent cité : « la poésie doit absolument être la fille obéissante de la musique » quand on constate à quels livrets misérables les musiciens avaient alors affaire, et de quoi leur insouciance se contentait !

Cette définition ne couvre en aucune façon, on le sait bien, cette insouciance commune. Il y a plus, ce principe même, et tout ce qui l'explique dans ces lettres, prouve à quel point Mozart exigeait la fusion intime de la musique et du poème ; et si quelqu'un lui eût dit qu'un jour le musicien pourrait être son propre librettiste, il se fût écrié : c'est ce que j'ai toujours rêvé ! La partition même à propos de laquelle il parle ainsi prouve la façon dont il faut réellement le comprendre. Il n'est que de la suivre attentivement sur son texte allemand pour voir combien, si la musique garde sa plus entière liberté, elle n'en semble pas moins nécessairement née, jaillie, du poème.

Le *komisches Singspiel* en 3 actes que Mozart venait d'écrire n'était pas sans précédents sur la scène allemande, où plus d'un opéra-bouffe avait déjà fort bien réussi. Mais l'*Enlèvement au sérail* donna au genre sa consécration définitive et même sa dignité. Avec lui, et plus tard *La Flûte enchantée*, Mozart est un véritable fondateur national, sans prédécesseurs, sans rival. On s'étonne que l'empereur Joseph qui, entre les opéras italiens et les tragédies lyriques à la française, rêvait, dit-on, d'un genre allemand, n'ait pas compris qu'on venait de le lui apporter.

Le succès en avait été éclatant, pourtant, et étendu très rapidement à une foule de villes d'Allemagne. L'œuvre avait dépassé tout ce qu'en attendait soit la curiosité populaire, soit la critique plus sévère des artistes. C'est que la vie y est intense, et d'autant plus qu'elle naît ici de la continuelle vérité de l'expression. Chacun des personnages est tout de suite caractérisé par la musique même qui le baigne, celle qui l'accompagne ou l'annonce comme celle qu'il chante ; et chaque caractère est à sa place dans l'harmonie générale, dans sa situation sociale. Belmonte ne parle pas comme Pedrillo, Constanze comme Blonde : et que dire de la magistrale caricature d'Osmin, tantôt en contact avec l'un, avec l'autre, tantôt épanouissant, seul, son énorme et cocasse

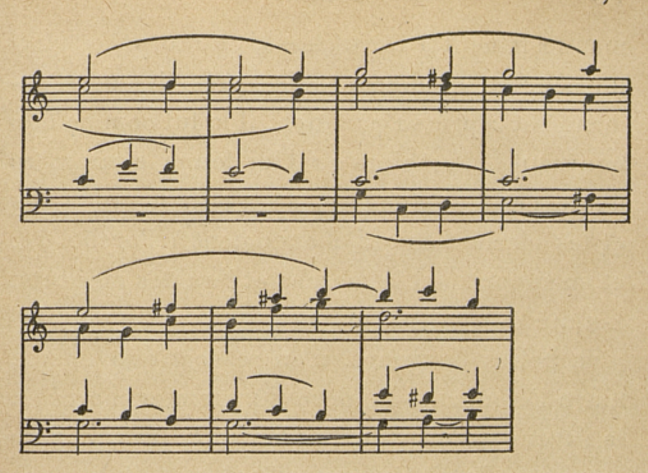
brutalité ! Sa première rencontre avec Belmonte, sa scène d'ivresse feinte avec Pedrillo, ses deux airs, pittoresques dans le moindre mot, en font un type hors de pair comme bouffonnerie musicale. Les amours de Belmonte et Constanze, où se lit toute la passion de Mozart fiancé, la grâce piquante de Blonde, l'insouciante gaîté de Pedrillo, tout est évoqué avec une verve si constante et si appropriée, que même ce que nous appellerions les airs de facture et les exercices de virtuosité, en prennent un sens inaccoutumé.

Malheureusement une exécution vraiment évocatrice est de la plus rare difficulté à obtenir et il en sera de même pour la plupart des autres œuvres du théâtre de Mozart, le plus exigeant de tous au point de vue des dons naturels et du goût artistique. Il fallait la voix de Fischer, sonore, mordante, légère, pour le rôle d'Osmin qui gronde jusqu'au contre-*ré* grave, celle de la Teyber, pour Blonde, qui évolue entre le *la* d'en bas et le contre *mi* aigu, celle de la Cavalieri pour la fluidité éblouissante des broderies vocales de Constanze... Il fallait encore la joie et l'émulation qui enfiévraient tous les artistes au contact irrésistible de Mozart !

L'un des effets marquants du succès de Mozart à Vienne fut l'échec de ses moindres velléités

pour avoir place à la Cour : il eût gêné trop de situations acquises. Le seul espoir qu'il put un instant concevoir fut d'être nommé maître de piano de la princesse de Wurtemberg : quel ombrage eût-il porté au tout-puissant Salieri? Celui-ci pourtant fit agréer un musicien obscur et sans conséquence. Mozart en prit assez facilement son parti. Les élèves, alors, ne lui manquaient pas, ni les concerts, ni même quelques commandes ; et peu de périodes sont aussi chargées d'œuvres que celle-ci. Voici en effet deux sérénades composées l'une et l'autre pour une date fixe et en toute hâte. La première, la plus courte, est écrite pour hautbois, clarinettes, cors et bassons, en quatre paires. Mais Mozart ne tarda pas beaucoup à la transcrire en quintette pour cordes, forme sous laquelle elle est le plus connue. C'est une œuvre forte et vigoureuse, au rythme vibrant d'abord, fiévreux puis apaisé, dans l'andante, mais sans langueur. Et cette double impression marque encore le morceau final, après un menuet et un trio en canon d'une piquante broderie sonore.





La seconde, en *ré*, est une vraie symphonie, pour un orchestre presque complet, et les circonstances dans lesquelles elle a été écrite ajoutent à l'admiration qu'excitent la verve, la grâce aimable et la libre fécondité de sa conception avec la science profonde sur laquelle ces qualités s'appuient. Mozart était tout aux représentations de sa comédie lyrique, devait livrer la sérénade précédente, et attendait d'ailleurs avec une anxiété fébrile pour son mariage imminent le consentement de son père, lorsque celui-ci, sans d'ailleurs lui rien envoyer, réclama de lui, toute chose cessante, cette symphonie nocturne que lui avait demandée à lui-même la famille Haffner. Mozart soupira un peu, mais s'exécuta, et envoya en quelques jours, allegro, andante, deux menuets, finale et marche. Il pensait si

manifestement à autre chose, que lorsque, pour un concert, quelques mois après, il eut redemandé et repris sa partition, il la lut comme une nouveauté. C'est alors qu'il lui donna le caractère d'une vraie symphonie, en ajoutant les flûtes et les clarinettes qui manquaient à l'orchestre, et en supprimant la marche et l'un des menuets. L'unité de l'œuvre, qui est en somme une des plus belles du genre, n'en ressort que mieux, entre l'étonnante lumière du premier morceau, la saveur exquise de l'andante, la fraîcheur du menuet et la vie du *presto* final.

*
* *

Cette première période de la nouvelle vie de Mozart à Vienne est heureuse, on le sent, et dès lors d'une activité qui est de la joie. Avec la fin de l'année 1782, nous rencontrons trois concertos de piano, pour grand ou petit orchestre, au choix, qu'il lança par souscription. Une de ses lettres contient à leur égard un jugement amusant. « Ils tiennent le milieu entre le trop difficile, dit-il, et le trop facile; très brillants, agréables à l'oreille, naturels sans tomber dans la pauvreté. Il y a çà et là des passages dont les connaisseurs seuls auront de la satisfaction, mais de façon cependant que les non-connaisseurs en doivent nécessairement être contents,

sans savoir pourquoi. » Ce sont les concertos en *fa*, en *la* et en *ut*, si prestigieux à jouer, et dont l'andante en particulier est toujours la perle mélodique la plus pure. Mozart semble avoir eu une préférence pour le dernier, qui est aussi resté le plus souvent exécuté : il s'y était réservé la facilité, comme il en avertit sa sœur, de varier chaque fois la rentrée du rondo.

Pour venir en aide à un bon corniste salzbourgeois de ses amis, établi à Vienne (marchand de fromages !) Joseph Leutgeb, on le voit encore, à cette époque, entreprendre une série de petits concertos qui marquent le seul emploi spécial qu'il ait fait du cor. C'est une note très gaie de la chronique anecdotique de Mozart. Le brave Leutgeb était un peu simple, et son jeune camarade s'en amusait follement. Les manuscrits offrent, dans ce sens, un vrai divertissement à regarder. Ce sont des dédicaces fantaisistes, c'est l'emploi de quatre encres différentes, c'est une profusion d'observations, formulée en italien comme si elles étaient des indications musicales, et qui ne sont que des apostrophes humoristiques à l'adresse de l'exécutant... Le premier concerto est de la fin de 1782, mais complété seulement en 1787 ; le dernier est de juin 1786. Il y en a quatre ainsi, écrits de verve dans un style fort simple, plus un quintette, où le cor concerte avec un quatuor de cordes discret mais

caractéristique et qui est assurément, quoique trop savante, l'œuvre la plus belle et la plus achevée de ce petit ensemble.

Mais voici où se fait surtout sentir l'étude nouvelle que Mozart avait entreprise des maîtres de l'Allemagne du Nord. Achevés ou non, et comme des exercices en quelque sorte plus que des œuvres définitives, nous noterons deux ou trois sonates pour piano et violon, très savantes et très belles ; une fantaisie, une suite, une fugue, pour piano, beaucoup plus intéressantes, les deux premières surtout, soit par la vivacité concentrée et vigoureuse de la pensée, dans la fantaisie, soit par la variété et l'originalité de l'idée dans les styles anciens, comme dans la suite, où la *courante* est d'une grâce et d'un charme particulier ; puis des airs avec orchestre, généralement écrits par Aloysia Lange et d'un beau caractère. L'un « Mia speranza », est un morceau de concert remarquable de finesse et de charme et recevant tous ses effets de l'émotion, du sentiment, non de la virtuosité ; deux autres, sur texte italien également, prenaient place, selon un usage courant, dans un opéra bouffe nouveau d'Anfossi, *Il Curioso indiscreto*, et s'inspiraient du sujet comme style : le premier, tout empreint de tristesse et d'anxiété qui ne sait comment s'exprimer, le second, au contraire, d'une allure fière et vive, avec des traits qui

filent à de folles hauteurs comme des fusées vocales, tous deux accompagnés par un orchestre des plus intéressants comme couleur, comme expression sonore. Mozart avait écrit aussi un air pour Adamberger, l'excellent ténor, créateur de Belmonte dans l'*Enlèvement*. Mais Salieri s'était arrangé pour faire croire à celui-ci que le procédé serait mal vu, de sorte qu'il y renonça et que tout le succès alla à Mme Lange.

Il est probable qu'il faut encore inscrire vers cette époque un bel air de bravoure pour soprano, sur texte allemand, que son style volontairement ancien a fait attribuer à l'année 1777, [W. 380, K. 119]; et peut-être encore deux petits lieder avec piano, d'un tour beaucoup trop achevé, d'un style trop mûr, pour appartenir à l'époque que l'on a cru jusqu'ici, 1772 : « Wie unglücklich » et « O heiliges Band » [W. 463, K. 147-8]. Ils auraient alors été écrits pour des réunions d'amis, ainsi probablement que les 6 canons jusqu'ici datés de 1775, écrits pour trois, quatre et six voix, sans accompagnement et très simples [K. 229-234].

Les lettres de Mozart nous le montrent encore, dans les derniers jours de 1782, peinant pour mettre en musique certaine « Ode sur la prise de Gibraltar par les Anglais », dont le texte était ridicule et qu'il abandonna.

Mais voici qui est autrement intéressant : c'est

le premier des 6 quatuors dédiés à Haydn. « Fruit d'un long et laborieux travail », dit Mozart dans sa dédicace en 1785, ces « six fils » vinrent au monde l'un après l'autre, parfois à un assez long intervalle et très dissemblables, mais on sait de quelle vie immortelle ils furent doués, et qu'on ne saurait trouver, dans ce genre, œuvres plus achevées et plus magistrales.

Haydn, l'homme de son temps qui appréciait le plus Mozart et qui était le plus qualifié en cela, en fut proprement émerveillé.

L'étude serrée des formes du contrepoint se fait sentir dès le premier de ces quatuors, en *sol* majeur, le plus savant de tous ; mais comme base seulement, et sans jamais entraver l'élégance naturelle de l'idée, les combinaisons infinies, libres et neuves de l'inspiration. Une expression énergique et forte s'en dégage avec le plus grand caractère, particulièrement dans l'andante, un cantabile d'une grâce exquise, comme ondulante. Un menuet le précède, une fugue rapide le suit. Le premier morceau est un des plus neufs, avec l'espèce de gazouillement concertant, indépendant et distinct, qu'échangent les quatre instruments.

Mozart écrivit le second, en *ré* mineur, pendant les couches de sa femme en juin 1783. Celui-ci ne prétend plus à la science. Il est particulièrement mélodique, dans toutes ses par-

ties, revêtu d'un sentiment dominant de mélancolie passionnée, mais non sans quelques sourires d'espoir et même de joie. On ne sait qu'admirer davantage, de la distinction des idées ou de la grâce de l'harmonie qui les enveloppe, du beau caractère de l'andante ou de la libre hardiesse du menuet, de la légèreté chatoyante du trio ou du pittoresque des variations finales, écho de danses et de chansons populaires.

Cette page merveilleuse fut l'affaire d'une nuit. Le matin venu, l'artiste était père d'un petit garçon. Ce fut une grande joie, dont sa lettre au vieux Léopold est comme illuminée. Ne comptait-il pas sur cette naissance et le voyage depuis longtemps projeté pour Salzbourg, pour rentrer enfin pleinement en grâce avec son père ? Une messe importante, en marque aussi le souvenir. Mozart avait fait vœu, s'il obtenait un jour de présenter Constance à son père comme sa femme, de faire exécuter à Salzbourg une nouvelle messe de sa composition. Il s'était même probablement mis aussitôt au travail, et écrivit ainsi le Kyrie, le Gloria, le Sanctus et le Benedictus. Complété sans doute à l'aide de messes plus anciennes, l'ensemble fut exécuté le 25 août en l'église Saint-Pierre, Constance chantant elle-même la partie de soprano. Le style de cette œuvre est sensiblement différent de tout ce que Mozart avait écrit jusqu'alors dans

ce genre. Non seulement son esprit n'était plus guère aux compositions d'église, mais les explorations qu'il avait entreprises avec tant d'ardeur dans le domaine de Bach et de Hændel le rendaient incapable de revenir en arrière. Aussi trouve-t-on ici un travail tout nouveau du texte, traité, non d'ensemble, mais en une quantité d'épisodes, avec des chœurs à cinq et huit voix et quatre solistes, et avec des effets d'instruments particuliers (les cuivres surtout). Le tout ne va pas sans décousu, comme une matière à études variées, mais avec des pages admirables, à la Bach, et dont Mozart se souviendra deux ans plus tard, lorsqu'il aura un oratorio italien à écrire. Le *Davidde penitente* de 1785 n'est autre que le début de cette messe en *ut* mineur sans modification essentielle. Il ne paraît pas que le parti ait été très heureux, d'autant que Mozart ajouta deux grands airs de concert pour ses chanteurs ordinaires, d'une orchestration beaucoup plus avancée, qui achèvent le disparate.

Inscrivons ici, également avant le départ pour Salzbourg, quelques pages dont la date n'est pas fixée : la belle fantaisie en *ut* mineur, pour piano, flot incessant de modulations pleines de couleur et d'imprévu, charmantes d'aisance en apparence, fortement liées au fond ; — 4 adagios pour trio à cordes (récemment découverts) qui devaient servir de préludes à des arrangements

de fugues de Sébastien et de Friedmann Bach; — une adaptation, en quatuor à cordes, de 5 fugues du Clavecin bien tempéré ; — deux airs avec orchestre, l'un italien, pour basse, empreint d'un sombre caractère, d'une forte émotion, dont les premiers mots : « Aspri rimorsi atroci » donnent bien le thème, l'autre allemand, pour ténor, de style comique au contraire, et destiné sans doute à prendre place dans quelque opéra-bouffe ; — enfin le trio comique, en dialecte viennois, *Das Bandel*, qui se rattache à une anecdote de la vie familiale de Mozart. Il avait acheté un beau ruban pour sa femme. Au moment de partir pour une promenade elle voulut s'en parer : mais impossible de le retrouver. On cherche, on cherche. Enfin le comte de Jacquin, qui était là et devait être de la partie, trouve et agite bien haut l'objet. Nouvelle histoire, car le comte était grand et ni Wolfgang ni Constance ne pouvaient l'atteindre. Cris et rires se croisent, jusqu'au moment où le petit chien fait des siennes et passe entre les jambes de Jacquin, qui laisse tomber le ruban. Mozart trouva que la scène méritait mieux qu'un souvenir : de là cette page amusante de 89 mesures, où Constance fait le soprano, Mozart le ténor et Jacquin la basse, et qui débute, comme dans la réalité, par ces mots : « Liebes Mandl, wo is's Bandl ? »

Les lettres de cette gentille lune de miel nous

montrent d'ailleurs que Mozart n'était pas homme à manquer les occasions de s'amuser un peu. Il trouvait même moyen de donner un bal dans son petit appartement ! Au carnaval de 1783, comme entr'acte aux danses d'une grande redoute, il brocha une pantomime empruntée au répertoire de la comédie italienne. Lui-même tenait le personnage d'Arlequin, entre Aloysia, Colombine, et Lange, Pierrot. Il n'en reste presque rien. Mais notons en passant, puisqu'en voici l'occasion, que Mozart était excellent danseur. Aussi sa musique de danse est-elle vraiment d'un professionnel.

Remarquons également qu'il écrivait volontiers lui-même le canevas de ces petites pièces comiques ou de ces pantomimes destinées aux redoutes, voire le texte entier. Jahn en a publié d'importants fragments, dont une esquisse d'opérette en 3 actes, *Liebes Probe* (L'Epreuve d'amour).

Le troisième quatuor, en *mi* bémol, est sans doute encore de cette saison. Il s'apparente d'ailleurs au premier par l'austérité de son caractère, mais en donnant une impression plus intime, concentrée, contemplative. Celle-ci se fait jour surtout dans l'andante, dont l'agitation continuelle fait épanouir une vraie moisson mélodique. Le menuet est d'une grâce pleine de gaîté et d'esprit. Partout, ce qui frappe, c'est le soin pris

par Mozart de faire ressortir en une cohésion parfaite les belles sonorités naturelles de ses instruments. On y voit toujours l'effet le plus pénétrant s'affirmer par la simplicité la plus éloquente.

*
* *

C'est le 1er août qu'il put enfin amener à son père et à sa sœur, à Salzbourg, sa femme et son enfant. Il ne paraît pas qu'il ait été inquiété, comme il le craignait, par son rancuneux souverain, l'archevêque, car il put en toute tranquillité rentrer dans les bonnes grâces paternelles, faire exécuter sa messe, revoir ses amis et leur rendre service. Nous avons de ce séjour deux duos de violon et alto aussi dignes de son génie que de son cœur. Son vieil ami Michel Haydn était malade et ne pouvait faire droit à une commande de l'archevêque : Mozart lui rédigea « son devoir » et non pas comme un « pensum », mais avec amour, avec le désir de donner, sous le nom de son ami, quelque chose qui fût digne de lui. Aussi ces œuvres sont-elles d'une inspiration libre et aisée, fortifiée d'une entente merveilleuse des belles sonorités respectives des deux instruments, de tout ce qui peut les faire valoir l'un par l'autre.

C'est encore à Salzbourg qu'il essaya de réaliser l'idée d'un nouvel opéra-bouffe dont il était

travaillé depuis quelques mois. Plusieurs de ses lettres le montrent fouillant en vain dans le répertoire italien, parcourant plus de cent pièces sans rencontrer son affaire, et déclarant d'ailleurs préférer écrire dans sa propre langue. « Je suis pour l'opéra allemand, écrit-il. Cela me donne plus de peine, mais j'aime mieux cela. Chaque nation a son opéra à elle : pourquoi n'aurions-nous pas le nôtre ? » Aussi essayait-il de faire traduire une comédie de Goldoni... Cependant, il fallait bien en passer par les librettistes de profession, et Mozart en connaissait peu à Vienne (déjà nous apprenons que Da Ponte est arrivé, mais on l'a naturellement envoyé par ordre à Salieri) ; aussi s'adressa-t-il à Salzbourg, et à l'abbé Varesco.

Comment, sachant par *Idoménée* à qui il avait affaire, Mozart accepta-t-il d'abord le livret de *L'Oca del Cairo* (L'Oie du Caire), c'est ce que l'on comprend mal. Le fait est que ce n'est qu'après avoir écrit le premier acte, d'un seul jet, qu'il s'aperçut que la comédie n'était pas viable. Encore essaya-t-il de raisonner un peu l'abbé... Vains efforts : il fallut abandonner le projet.

Même aventure avec un autre opéra bouffe italien, mais non de Varesco, *Lo sposo deluso* (L'époux moqué ou trois femmes pour un amant) : 5 morceaux seulement ont été achevés, mais cette fois l'ouverture en fait partie ; c'est parce

que Mozart l'a conçue tout de suite comme une introduction au premier quatuor, auquel elle est indissolublement liée.

Telles quelles, ces deux partitions sont extrêmement intéressantes et mériteraient d'être plus connues. D'abord nous y pouvons suivre de près la façon dont Mozart faisait naître, au gré de son inspiration, la vie mélodique et la couleur sonore. Et puis, c'est la verve même, et la finesse et le goût des *Noces de Figaro*, qui déjà s'épanouissent ici. Mozart ne s'y trompait pas en se jugeant satisfait, et s'il eût pu, comme il en manifestait d'avance le désir, faire profiter une autre partition des pages ici presque achevées, nous compterions un chef-d'œuvre de plus à son répertoire. Le quatuor et le finale qui terminent l'*Oie du Caire* sont en vérité de la meilleure comédie lyrique... Le trio du *Sposo deluso* n'est pas moins remarquable...

D'autres essais, témoignent encore d'autres recherches malheureuses. Tel un trio d'hommes, qui devait être la première scène d'un opéra bouffe italien, le *Royaume des Amazones ;* et un air de basse qui sans doute eût pris place dans quelque opérette allemande.

En quittant Salzbourg, et avant de rentrer à Vienne, Mozart devait se rendre à Linz, où le comte Thun l'avait invité et où il fut reçu de la façon la plus flatteuse, la plus paternelle.

Chemin faisant, il s'arrêta à Lambach, comme en 1767, et passa bien des heures à l'orgue du couvent. Mais dès son installation, une œuvre nouvelle le prit « jusqu'au cou, jusque par-dessus la tête ». On lui demanda de donner un concert, et il n'avait pas emporté de symphonie. Que faire ? En écrire une nouvelle. Et en quatre jours, elle fut prête, c'est la symphonie en *ut*.

Elle est très Haydnienne, de contexture et de style, avec plus de liberté seulement et de force. On s'en étonnera d'autant moins que Mozart venait d'emporter avec lui une symphonie nouvelle que Michel Haydn lui avait remise : il en avait manifestement l'esprit tout rempli lorsqu'il écrivit la sienne propre. La parenté est même si grande entre les deux œuvres qu'on les a toujours attribuées l'une et l'autre à Mozart. Ce n'est que tout récemment que le manuscrit autographe, écrit et daté du 23 mai par Michel Haydn, a été découvert. On pouvait, il est vrai, s'y tromper. Pour sa symphonie en *ut*, Mozart commença, comme Haydn, par un allegro spiritoso, mais en le faisant précéder d'un prélude adagio qui donne un bien plus beau caractère à l'œuvre. Or, peu de temps après, sans doute pour une exécution de concert, Mozart cousait à la symphonie de son ami un semblable prélude, adagio ; mais c'est la seule page qui lui appartienne [W. 418, K. 444].

A la fin de novembre, on le retrouve à Vienne. c'est le moment de la mort de son petit garçon, qui semblait pourtant être venu au monde si plein de vie. C'est aussi l'époque de son affiliation à une loge de franc-maçonnerie. Le parti ne surprend pas autrement lorsqu'on se reporte à l'époque et au milieu. La plupart des hommes distingués par leur situation ou leur esprit, que Mozart fréquentait à Vienne, étaient entrés dans cette confrérie, qui venait de s'y fonder, en 1781. Son goût personnel le porta toujours à s'intéresser aux groupements confraternels et de bienfaisance, il pensa même un jour à en fonder un lui-même. Aussi prit-il toujours très au sérieux son affiliation et nous verrons par combien d'œuvres il tint à traduire ses sympathies. Bien plus, il engagea son père à faire comme lui, et son père, si scrupuleusement religieux, n'y trouva non plus aucune difficulté. On peut d'ailleurs prendre quelque idée de ce qu'étaient certaines de ces réunions en lisant ce que rapporte la fille de Loibl, un conseiller aux Comptes, ami et voisin de Mozart, si zélé pour la maçonnerie qu'il avait offert son propre logement aux réunions de sa loge : le trou de la serrure lui avait montré bien des fois son père, gravement revêtu de ses insignes, commentant pendant des heures la Bible, devant un crucifix, aux frères assis autour de lui.

On a cité également à ce propos, et avec raison, la dernière lettre écrite par Mozart à son père (le 4 avril 1787) et cette page si belle, si élevée, où il lui parle de la mort, de l'idée habituelle qu'il en faut avoir et qu'il en a, malgré son jeune âge, et où « il remercie Dieu de lui avoir accordé le bonheur et procuré l'occasion d'apprendre à Le connaître comme la clef de notre vraie félicité. »

La première œuvre composée expressément pour sa loge paraît être une cantate pour voix d'hommes et orchestre. Elle comporte un très beau chœur, un air de ténor, un duo, mais la partition, inachevée, ne dut pas être exécutée.

La fin de l'année 1783 est marquée par deux pages beaucoup plus intéressantes. D'abord un grand air de ténor, avec orchestre, sur texte italien, « Misero, o sogno! » pour des concerts où Adamberger devait chanter : l'effet n'en est pas dû à la virtuosité mais au sentiment et au style, et à un andante pénétrant et concentré se joint un allegro tout brûlant de douceur et de passion. Puis la très belle fugue pour deux pianos, en *ut* mineur, dont Mozart devait plus tard faire un quatuor, et qui est d'un tel caractère, d'une telle puissance d'expression, avec tant de vigueur pourtant, que Beethoven se plut à la copier en partition.

XII

VIENNE, LES NOCES DE FIGARO

(1784-1786)

La période qui suivit son retour de Salzbourg fut pour Mozart, au point de vue du succès personnel, la plus belle de sa courte carrière. Réellement, pendant ces deux années 1784 et 1785, il a encore été à la mode. A la Cour comme dans le monde, on veut l'entendre, on veut le voir. Les élèves lui prennent tout le temps que ses concerts et ses soirées lui laissent libre. Dirons-nous que la profusion des œuvres de cette époque se ressent un peu de la facilité prodigieuse dont elles portent la marque?... Mais elles sont d'ailleurs si belles, elles allient tant d'éclat et de charme à une technique si sûre, elles rayonnent d'une si pure et lumineuse inspiration, qu'on ne veut même pas examiner si elles n'eussent pas gagné à être plus réfléchies, plus approfondies dans leur beauté éloquente. Nous verrons cependant que Mozart s'en aperçut et se ressaisit; et cette nouvelle

étape ne nous attachera que davantage à lui.

Voici d'abord quelques œuvres pour le violon. Il avait, pour sa part, complètement renoncé à en jouer ; toute sa virtuosité personnelle était consacrée au piano, dont il appréciait les richesses nouvelles et plus variées. Ce n'est donc que par exception et en vue d'un autre que lui, qu'il écrit encore pour le violon.

Cette fois, c'est le passage d'une violoniste de Mantoue, dont il fait le plus grand éloge, Regina Strinasacchi, qui lui suggéra la pensée d'écrire une nouvelle sonate, pour l'exécuter avec elle. Le peu de temps qui lui restait lui fit même renouveler son tour de force de jouer de mémoire la partie de piano, telle qu'il l'avait composée dans sa tête la veille. Il l'écrivit du moins ensuite, et fort heureusement, car elle est très belle en ses trois parties, avec une chaleureuse ampleur dès le largo du début, une couleur et une expression bien faites pour mettre en valeur une grande artiste.

Est-ce à cette rencontre qu'il faut rattacher certain concerto de violon sur lequel la pleine lumière est encore loin d'être faite, le soi-disant sixième concerto, en *mi* bémol ? Sa fortune est singulière : c'est un des plus joués par les virtuoses, et son charme prestigieux justifie cette faveur. Que contient-il pourtant de Mozart même ? Le début, dans son ensemble orchestral,

d'une magnifique richesse, et les soli de tout ce premier allegro ; puis, peut-être, dans ceux de l'andante et du finale, quelques idées, quelques lignes mélodiques, trouvées soit avec l'esquisse précédente soit dans d'autres. Mais l'ensemble de l'œuvre est un travail dû soit à Sussmayer, soit à l'éditeur André qui a eu tous ses papiers et qui le publia : il est d'ailleurs discret et adroit, assez pour que le public prenne naturellement le change. Nous pouvons tenir pour certain, en tout cas, que Mozart n'a pu écrire ce qu'il a écrit là qu'à cette époque de 1783-84, et nullement en 1776 [K. 268].

C'est pour le piano, soit à l'intention de ses propres concerts, soit qu'il fût amené à faire briller le talent de l'une de ses élèves, qu'il a composé le plus grand nombre d'œuvres.

Ainsi nous ne rencontrons pas moins de 11 concertos dans la période qui précède les *Noces de Figaro*. D'une variété extrême quant au fond, et d'une floraison d'idées incomparable, ils offrent à peu près le même caractère quant à la forme, un andante entre deux allegros, et peuvent donc être considérés d'ensemble. Ils mériteraient d'ailleurs une analyse technique, ne fût-ce que pour en bien définir le style. Que ne donnerait-on pas pour savoir exactement la façon dont Mozart entendait qu'ils fussent exécutés ! Un rien peut en fausser le sens. C'est

qu'ils sont difficiles en général, lui-même le déclarait, mais d'une difficulté spéciale.

Est-il utile de répéter que tel est le caractère ordinaire de toutes les œuvres de Mozart, d'offrir un abord aisé en apparence, mais d'exiger en réalité, pour être rendues comme il les conçut, pour n'être pas trahies et dès lors méconnues, un équilibre absolu, un goût et une perfection, qui ne sont à la portée que de véritables artistes? — On s'en rend peut-être plus particulièrement compte avec ces concertos, d'abord parce que Mozart dédaignait les effets brillants de virtuosité qu'il avait vus chez Clementi sans les envier, ensuite parce que l'orchestre tient ici un rang capital, réellement nouveau dans ce genre, et que l'on a plus affaire, en somme, à des symphonies avec piano principal qu'à des compositions écrites pour lui. Le piano, ici, n'est pas considéré comme à part; ses sonorités mêlent à celles des instruments, groupées et enchevêtrées avec ce nuancé où Mozart est unique, des expressions imprévues, des saveurs nouvelles : c'est un jeu continuel de relations et de contrastes.

Mozart excellait, pour sa part, dans cette interprétation délicate. Il y remportait des succès qui dépassaient tout ce que sa virtuosité précoce avait pu faire espérer. Un attrait spécial se joignait d'ailleurs à ses exécutions : la libre

improvisation des cadences; comment imaginer le degré de jouissance artistique que devait apporter à l'auditeur une improvisation de ce génie de lumière, celui de tous qui a caché le plus de science sous le plus de grâce facile et charmante? Les cadences qui nous sont restées de lui sont pour des élèves [K. 624].

Il en avait d'ailleurs d'excellentes, témoin cette Barbara de Ployer pour qui il écrivit les concertos en *mi* bémol et en *sol*, premier et quatrième de cette série, et qui les exécuta dans ses concerts, près de lui. L'un a été conçu, nous dit-il, dans un style tout particulier ; son charme est plus discret, plus délicat, mais la grâce et la perfection mêmes : c'est le plus joli de la série. L'autre est de premier ordre d'un bout à l'autre, avec un andante plein de grandeur et de force, un allegretto d'une vie amusante au possible et tout à fait dans le style symphonique. Il balançait dans l'estime de Mozart les deux qu'il avait écrits en même temps, en *si* bémol et en *ré*, mais pour lui-même, dès lors sensiblement plus difficiles, surtout le premier, et dont le succès le rendait tout heureux. Dans le concerto en *si* bémol l'allegro final, en rondo, est une fanfare de chasse au long crescendo, qui couronne joyeusement la vivacité riante de toute l'œuvre : ce n'est pas le seul exemple de conclusion de ce genre. Dans le concerto en *ré*,

après un magnifique prélude, la virtuosité à l'ancienne mode reprend tous ses droits, ce qui ne va pas sans monotonie.

Plus simple est le second concerto en *si* bémol, écrit cinq mois plus tard et peut-être destiné à une pianiste, Mlle Paradies, qui partait pour se faire entendre à Paris.

L'année 1784 se termine sur le concerto en *fa*, que Mozart exécuta seul, et qui est d'une vie et d'une variété extrêmes.

Puis c'est, en février 1785, coup sur coup le passionné, le profond concerto en *ré* mineur avec sa délicate romance et son prestissimo rondo, mais que gâte un peu la virtuosité qu'il exige; et le concerto en *ut*, une vraie merveille celui-ci, en qui l'on peut voir un résumé de tous ces éléments qui donnent tant de prix aux œuvres mozartiennes : l'extrême richesse de l'orchestre, le raffinement dans les nuances, l'équilibre dans les sonorités, la pureté, la séduisante beauté mélodique... Parmi tant de pénétrants andantes, celui-ci défie toute comparaison par la profondeur de son expression et la grâce lumineuse de sa ligne mélodique. Il y a de la hardiesse et de la grandeur dans toute cette œuvre de pleine inspiration. Il semble que Mozart ait tenu à se surpasser, car son père était là, son père s'était décidé à faire le voyage de Vienne.

Plusieurs raisons avaient engagé le vieillard

à ce petit déplacement. D'abord sa fille était mariée : Marianne avait épousé dans l'été précédent le baron de Sonnenburg, un conseiller à la cour de Salzbourg (veuf et père de 5 enfants). Puis Wolfgang avait été très malade, d'une fièvre putride. Enfin un nouveau petit-fils (Charles) lui était né au mois d'octobre. Mais aussi sa joie dut être profonde de constater par lui-même à quelle maîtrise, à quel succès aussi, son fils était parvenu, et c'est une de ses lettres à sa fille qui nous a conservé le mot de Haydn, souvent répété : « Je vous le déclare devant Dieu et sur mon honneur, je tiens votre fils pour le plus grand des compositeurs dont j'aie jamais entendu parler. »

Il assistait alors, auprès de ce maître, à l'exécution des derniers quatuors. On doit croire que son fils lui fit entendre également le quintette en *mi* bémol, pour piano et instruments à vent, qui se place entre les premiers concertos en *ré* et en *sol*, et qui avait eu un succès extraordinaire. « Je le considère comme ce que j'ai encore fait de mieux dans ma vie », avait écrit Wolfgang. Et le fait est que c'est une œuvre de toute beauté, comme richesse d'idées, comme harmonieuse combinaison et mise en valeur de ces savoureuses sonorités du cor, du hautbois, de la clarinette et du basson. On ne saurait faire mieux chanter les instruments.

Rattachons aux œuvres de cette saison huit variations sur un air d'un opéra de Sarti qu'on venait de jouer à Vienne; dix autres, d'une grandeur remarquable, sur un thème comique tiré des *Pèlerins de la Mecque*, de Gluck (air du calender « Les hommes, pieusement... ») ; et surtout la sonate en *ut* mineur, écrite le 4 octobre 1784, c'est-à-dire cinq ans après les précédentes, la plus belle, la plus vibrante et passionnée de toutes, et où l'on a pu reconnaître, à la fois, non sans raison, le souvenir du premier maître de Mozart, Schobert, et le germe et l'annonce de ce que sera la sonate de Beethoven.

Quant aux quatuors, Mozart avait complété, coup sur coup, avec les 4ᵉ, 5ᵉ et 6ᵉ, la série qu'il s'était proposé de dédier à Haydn. On peut rapprocher entre eux, comme sentiment, les 4ᵉ et 5ᵉ, en *si* bémol et en *la*, où la verve enjouée domine, où sous une élégance charmante se découvrent les plus ingénieuses combinaisons : dans l'un des hardiesses harmoniques qui surprennent encore, dans l'autre, un travail serré de variations d'un style tout à fait nouveau, beaucoup plus original et constamment inventif que celui des variations pianistiques, et, au finale, un style fugué qui, encore une fois, a tenté l'étude de Beethoven, car on en a retrouvé la partition écrite de sa main.

La fortune de ces œuvres si avancées, si

neuves, n'a pas été sans subir, tout d'abord, d'assez fortes oppositions. Mais aucune n'a été plus âprement discutée que le 6e quatuor, en *ut*, qui nous paraît aujourd'hui le plus original et le plus attachant de tous. L'introduction, adagio



contient des dissonances d'un effet piquant, inattendu, contre lesquelles on s'est longtemps cabré. Son accent pathétique évoque l'idée d'une

lutte intérieure, que l'allegro apaise bientôt dans une sérénité ravissante, dont l'andante est ensuite comme le chant idéal et éthéré, une inspiration d'une incomparable pureté. La première impression reparaît un peu au trio du vif et fin menuet, mais le finale fait renaître avec une force et une vie nouvelle la joie claire, lumineuse et spirituelle qui est toute l'âme de Mozart.

Les deux derniers de ces quatuors sont du commencement de l'année 1785, à quelques jours près. Les deux concertos en *ré* mineur et en *ut* les suivirent immédiatement, mais il convient de noter encore pendant cette période diverses compositions pour la loge à laquelle Mozart s'était affilié : un lied avec accompagnement d'orgue, aimable et enjoué comme un adieu à des camarades en voyage (*Gesellenreise*) ; une petite cantate pour ténor et orchestre, de forme libre, débutant par un récitatif plein de vivacité d'expression qui aboutit à un lied grave en deux strophes dont un chœur répète les paroles finales ; deux chœurs d'ouverture et de clôture de séance, avec solo et probablement un lied allemand « O heiliges Band » attribué à l'année 1772 mais dont le style le rattache bien à l'époque où nous sommes arrivés [W. 463, K. 148] ; enfin et surtout la petite symphonie funèbre en *ut* mineur composée au mois de juillet pour les obsèques de deux confrères et dont le caractère

original, l'instrumentation spéciale, l'écriture admirable de nuancé, le style plein de grandeur, forment un objet d'étude des plus attachants.

Mozart réalisait en même temps, car c'était pendant le carême de cette année, cette adaptation de sa dernière messe en *ut* mineur en oratorio, sous le nom de *Davidde penitente*, dont j'ai déjà dit quelques mots.

Trois lieder sont aussi datés de cette période : *Der Zauberer* (Le Sorcier), *Die Zufriedenheit* (La Satisfaction) et *Die betrogene Welt* (Le Monde trompé). En dépit d'un texte bien plat, le tour de ces petites compositions est plein de vie et de piquant, et la seconde offre un vrai charme. Le musicien semble en quelques traits et par le seul rythme de sa phrase mélodique dégager l'étincelle de vie que le poète n'avait pas su faire jaillir. Mais que dire alors, un peu plus tard (le 8 juin), de l'exquise Violette (*Das Veilchen*), sinon qu'au contact de Gœthe, cette fois, et d'une vraie pensée, le simple lied est devenu toute une action en raccourci, où l'image évoquée par chaque mot est réalisée aussitôt en musique avec une expression et une grâce idéales. On devra encore rattacher ici à cette période et non à l'année 1772, le gracieux lied allemand « Wie unglücklich bin Ich », et un air italien, également avec accompagnement de piano « Ah ! spiegarti » [W. 463, K. 147, 178].

Enfin, c'est du mois de novembre que datent le quatuor et le trio que Mozart voulut bien intercaler dans un opéra de Bianchi « *La Villanella rapita* : deux pages fort importantes, soit pour la vie piquante et gracieuse qu'elles renferment, soit par l'expression et le don de caractérisation de l'orchestre. Il est bien à regretter qu'elles demeurent ainsi inexécutables.

Revenons cependant aux œuvres spécialement composées par Mozart pour lui-même et ses concerts. Telle est la magnifique Fantaisie en *ut* mineur, dont il fit comme l'introduction de sa dernière sonate du même ton, et publia avec elle, mais qui forme bien une composition indépendante et développée. On y voit l'expression d'une âme tourmentée par mille pensées, doutes et soucis, dont elle ne parvient pas à se délivrer, tout en restant maîtresse d'elle-même ; et le langage sonore par lequel se synthétise cette sorte de lutte vers la lumière et la paix est d'une hardiesse et d'une nouveauté extrêmes.

Tel est le quatuor en *sol* mineur, pour piano et cordes, d'une profondeur de passion, d'une force d'expression, d'une plénitude d'idées qui en font, ainsi que du quatuor en *mi* bémol, dont le caractère est analogue bien que Mozart ne l'ait écrit que près d'un an plus tard, les purs chefs-d'œuvre du genre. Le nuancé des couleurs est des plus savoureux, et les relations

du piano avec les trois instruments à cordes, qui tantôt chantent simplement, en trio, et tantôt semblent évoquer un orchestre entier, sont d'une sûreté et d'une beauté sans rivales.

Puis, tout à fait à la fin de cette année, à quelques jours près et dans le même ton, comme si la pensée de Mozart poursuivait un même épanouissement : la sonate pour piano et violon en *mi* bémol, d'une clarté si aisée, d'une beauté si lumineuse, si céleste, sans science, et le concerto du même ton, plein de passion, avec un andante où, comme d'habitude, chante toute l'âme de l'artiste. Enfin, avec 1786, un joli rondo en *ré*, et les deux concertos du mois de mars, en *la* et en *ut* mineur, l'un d'une grâce charmante, d'un certain imprévu rythmique très spirituel ; l'autre plein de sentiment et de passion.

Toutes ces œuvres ne figurent dans cette période de la carrière de Mozart que comme des délassements plus ou moins occasionnels. Il en est de même de la petite comédie musicale allemande *Der Schauspiel-Direktor* (Le Directeur de théâtre), commandée pour un gala à Schœnbrunn par l'Empereur, qui, par extraordinaire, semble avoir pensé spontanément à l'auteur de l'*Enlèvement au Sérail* pour y faire figurer la musique allemande à côté de l'italienne. Le livret, bâclé par Stéphanie le jeune, mettait en scène une anecdote de fondation de théâtre à

Salzbourg, une rivalité de chanteuses, etc. Mozart tira de ces oppositions de voix des effets amusants, et releva comme il put, de tout l'esprit de son orchestre, les plaisanteries plutôt vulgaires du texte. Adamberger, Mmes Lange et Cavalieri avaient été mis à contribution, et l'œuvre eut un plein succès. Elle comporte : une ouverture, déjà fort plaisante ; une ariette de « Mme Herz », premier soprano, voix *du cœur* pathétique, aux notes hautes, vertigineuses ; un rondo de « Mlle Silberklang », autre premier soprano, voix *à la sonorité argentine* légère et vocalisante ; un trio plein de vivacité et de verve où « M. Vogelsang », ténor *au chant d'oiseau*, cherche en vain à apaiser leur querelle, et un finale où intervient à son tour « M. Buff », basse bouffe. On ne pourrait guère rendre la vie à cette petite partition sans refaire le livret, mais l'essai en vaudrait la peine.

La représentation eut lieu le 3 février. Inscrivons ici encore, comme œuvres lyriques, au 10 mars, une scène dramatique pour soprano et un duo pour soprano et ténor, que Mozart ajouta à sa partition d'*Idoménée* lorsque celle-ci fut exécutée par des amateurs : ces pages en valent la peine. Puis abordons enfin l'immortelle partition des *Noces de Figaro*, qui absorbait alors ses instants et parut en scène le 1er mai.

*
* *

Mozart en avait eu lui-même l'idée. L'on ne peut en être surpris; grand lecteur de notre théâtre, il avait tout de suite pris connaissance de l'œuvre de Beaumarchais que Paris venait d'accueillir avec tant d'enthousiasme (le 27 avril 1784). Sans s'attacher aux tendances sociales, il avait pris un vif plaisir à la piquante intrigue des personnages, et l'on peut croire qu'il avait conçu en même temps et déjà évoqué tout le nuancé musical de leurs relations entre eux.

Mais où trouver le librettiste que ses rivaux semblaient s'appliquer à écarter de lui? Une maladresse de Salieri, qui devait d'ailleurs tout faire ensuite pour reprendre ses avantages, lui vint providentiellement en aide. Celui-ci se brouilla avec Da Ponte, un Vénitien que l'Empereur avait récemment accueilli sur sa recommandation, mais dont le premier ouvrage eut le malheur de ne pas faire applaudir sa musique. Et Da Ponte, plus clairvoyant que Joseph II, eut le bon goût de courir à Mozart. Il en sera désormais comme le librettiste attitré. Et sans doute, c'est surtout lui qui profitera de cette glorieuse collaboration, car ses inventions sont médiocres et ses arrangements plutôt plats. Mais n'importe; son adresse ne fut pas inutile au musicien, et la langue qu'il offrit à ses inspirations

ne manque ni de souplesse dans les récits, ni de grâce sonore dans les airs et les ensembles.

D'après les Mémoires de ce Da Ponte, Mozart, dans sa fièvre d'invention, si longtemps soutenue, n'aurait mis que six semaines à écrire cette partition, la plus considérable de toutes, avec ses 29 numéros, et dont les deux actes habituels ont dû être immédiatement répartis en quatre. Il va sans dire que cette assertion ne doit pas être prise à la lettre : on peut penser que la période des répétitions, qui ne devait pas durer moins de huit mois, ne fut pas inutile à sa mise au point.

Il paraît réel que Salieri essaya de tout pour arrêter, ou au moins entraver, avant son premier effet sur le public, l'essor de l'œuvre nouvelle : il « travailla » l'Empereur, l'intendant du théâtre, les interprètes mêmes. Da Ponte, dont la subtilité italienne pouvait lui rendre des points, et surtout la rayonnante beauté de la musique, triomphèrent de tout. Les témoignages du temps, les souvenirs de certains interprètes, O'Kelly notamment[1] (le modeste Basile de la pièce) nous disent l'enthousiasme dont l'œuvre était l'objet au cours de ses études. Mais le public en dépassa l'effusion. On n'avait jamais encore vu de succès pareil. On bissait tous les morceaux. A la troisième représentation, on en fit redire

1. Traduction française dans H. Kling, *Mozart*, 1913.

encore sept, dont l'un dut être chanté trois fois. Croirait-on que ces manifestations mêmes servirent l'exaspération des jaloux de Mozart? Ils prétextèrent la fatigue ainsi imposée aux artistes pour faire interdire les *bis*, d'abord, pour espacer ensuite exagérément les soirées...

Le Nozze di Figaro, plus que toute autre peut-être, c'est la partition mozartienne par excellence. Non seulement la maîtrise est absolue, mais l'inspiration la plus spontanée, la plus franche, la plus caractéristique, s'unit à une sûreté d'expression, une simplicité de moyens et une éloquence de vie extraordinaires. Analysez l'œuvre musicale de près, de tout près, — comme le conseille Wagner, qui ne voyait pas de meilleur modèle, et plus absolu, à indiquer dans toute la littérature dramatique musicale, — vous serez confondu devant la force de l'invention, l'ingéniosité de l'effet, la vérité de l'évocation, avec le minimum d'éléments. Au point de vue technique, c'est en vain que vous tenterez d'enrichir ou de modifier cette simplicité de forme; au point de vue expressif, c'est en vain que vous imaginerez une autre réalisation de la pensée, une autre façon de caractériser sur la scène le personnage, et sa participation à l'action générale. On perd ici l'impression même de la scène et de ses conventions : ni arrêts ni soudures, c'est une vie sonore, d'un genre à part. Issue

manifestement de tout le théâtre italien des Pergolèse, des Paisiello, de tant d'autres, mais imprégnée de l'esprit de Mozart, du tempérament et du tact de Mozart, de la joie, de la sensibilité, de la grâce de Mozart, c'est la comédie musicale dans son essence absolue. On cherchera, on fera autre chose, on ne fera pas mieux. La fusion du langage et de la musique est complète ; les instruments ajoutent leurs voix au chant, achèvent la phrase commencée ou s'attachent à la pensée, la pensée qui reste cachée dans l'action mais qui doit se révéler à nous pour que l'enchantement soit parfait, auquel le magicien veut bien nous convier. Aussi est-il facile de voir que jamais l'orchestre n'a été conçu indépendamment des voix : l'idée musicale est née complète et il n'y a plus ici d' « accompagnement » ; l'action forme un tout indissoluble. Qu'on y prenne garde, pareille conception de l'œuvre lyrique dramatique est d'une nouveauté et d'une hardiesse qu'on n'a jamais dépassées, qu'on ne peut pas dépasser aujourd'hui.

Il faudrait encore tenir compte de l'exquise façon dont Mozart a mis en valeur les sonorités italiennes du texte même qui lui était proposé. Déjà à substituer à ce texte original une version, si souple soit-elle, on perd un des charmes les plus rares de l'expression lyrique. La caresse enveloppante, ondulante, insinuante de grâce

enjouée du duetto entre la comtesse et Suzanne, au troisième acte. « che soave zefiretto », la limpide pureté, toute parfumée d'amour, de l'invocation de Suzanne dans la nuit au quatrième acte : « Deh vieni, non tardar... » ; le rythme martial et le brio de fanfare où s'amuse Figaro pour secouer un peu Chérubin : « Non piu andrai, farfallone... » ; la fièvre à la fois timide et hardie qui saisit celui-ci dès qu'il chante sa pensée : « Non so piu cosa son... » ; la volubilité tatillonne et rageuse de Bartholo cherchant le moyen de venger son injure : « Si potrebbe... coll'astuzia... » ; la vivacité joyeuse et comme crépitante des ensembles, où le dialogue semble bondir d'entrain, tels le grand finale du second acte, où le comte se débat dans l'imbroglio sans cesse renaissant qui l'enserre, et le sextuor du troisième, où Figaro est reconnu par ses parents, à la stupeur de Suzanne..., toutes ces pages, et tant d'autres, n'obtiennent leur plein effet que par l'alliance des sonorités des mots avec celles des voix et des instruments. Mais pour ceux-ci, quelle personnalité constamment attachante, et de quel attrait, sans cesse renouvelé, n'est-il pas de suivre, dans leurs modulations, dans leur choix même, la vivante pensée de l'action ! Quelle poésie pour envelopper et souligner les premières effusions d'un cœur qui s'éveille : « Voi che sapete... ! » Quel humour pour indi-

quer, comme en passant, les hésitations, les contradictions, les énervements, qui donnent tant de vie au finale du second acte! Quelle amusante fantaisie, un peu partout, pour caractériser les types et leur conflit.

Il est vrai que les personnages de Mozart ne sont plus tout à fait ceux de Beaumarchais : Mozart ne pouvait pas leur donner vie à son tour sans leur communiquer un peu de son humeur naturelle, de sa sincérité, de sa franchise, de sa grâce passionnée. Mais qu'importe, s'ils restent d'accord avec eux-mêmes, si chacun ne dit que ce qu'il doit dire et selon sa condition ? C'est en quoi l'instinct scénique du maître est admirable encore. La création ici est nouvelle et complète : création de l'ambiance (dès l'exubérance joyeuse de la magnifique ouverture), création de chaque individualité, et presque sans préférences. Les cinq principaux personnages ont un relief extraordinaire, et les caractères complexes de Suzanne et de Figaro notamment, sont nuancés avec un art infini. Mais il n'est pas jusqu'au plus petit rôle qui ne surgisse en pied sous la main du musicien, et l'on n'imagine pas quel parti l'on pourrait tirer, si l'on y prenait mieux garde, de tel personnage secondaire qui n'est comparse qu'en apparence.

L'œuvre fut d'ailleurs admirablement interprétée. On aimerait à insister, en rappelant au

moins les noms de Benucci dans Figaro, Mandini dans le Comte et Nancy Storace dans Suzanne, sur les qualités de premier ordre dont ces trois artistes firent preuve, et dont il reste si nécessaire de s'assurer encore lorsqu'il s'agit de former une interprétation nouvelle. J'ai déjà dit comment on s'y prit pour arrêter cependant d'aussi brillantes représentations. Elles ne devaient être reprises qu'en 1789, lorsque *Don Juan* eut été à son tour offert au public viennois. Notons tout de suite qu'à cette occasion, et pour complaire à deux nouvelles interprètes, Mozart ajouta une jolie ariette au rôle de Suzanne, et un rondo développé à celui de la Comtesse. Ces deux morceaux ne compensent pas pour nous la perte présumée d'un troisième air de Chérubin qui semble avoir été coupé dans le 2e acte, à un endroit où il eût été tout à fait de mise.

*
* *

De tant de travaux et de succès, cependant, il ne revenait pas un sou au pauvre musicien, de plus en plus chargé de famille et de dettes, et de moins en moins capable de se tirer d'affaire sans une situation fixe. La venue d'un nouvel enfant (son troisième fils, nommé Léopold comme le premier, mais qui, ainsi que lui, ne vécut que quelques mois) n'était pas pour diminuer la gêne. Un instant, Mozart songea à retourner en

Angleterre, où on cherchait à l'attirer. Mais il eût dû laisser les enfants à leur grand-père, et celui-ci ne s'en souciait nullement, le déclarant très net et même avec un accent fort peu paternel. On s'étonne, en vérité, qu'il n'ait pas plutôt pensé à Prague, que même il n'ait pas pris franchement le parti de s'y fixer. L'espoir d'une place à la cour impériale hantait toujours son esprit, mais ce n'est qu'en décembre 1787, que l'Empereur se décida, pour être sûr de le garder, à le nommer musicien de la chambre.

La capitale de la Bohême au contraire, qui avait naguère acclamé l'*Enlèvement*, qui en ce moment même, chantait, jouait, dansait le *Figaro* sous toutes les formes imaginables, en chambre, aux brasseries, dans la rue, Prague lui eût fait la vie la plus douce, la plus honorable pour son amour-propre et sans doute aussi la plus fructueuse. Lorsqu'il prit enfin le parti de se rendre à l'invitation que les artistes et les amateurs de la ville entière lui avaient adressée, les quelques semaines qu'il y passa (chez le comte Joseph de Thun) furent pour lui comme un rêve de fêtes, d'honneurs, de succès d'auteur et d'exécutant, de sympathies enfin et de véritables affections. Aussi de quel gage de gratitude ne devait-il pas reconnaître un tel accueil! Prague, en le laissant partir, gardait la promesse de *Don Juan!*

Ce premier séjour eut lieu pendant le mois de

janvier 1787. Il faut revenir en arrière pour compléter l'histoire des créations de cette époque.

Elles sont peu nombreuses, mais d'une importance parfois considérable, ne fût-ce que comme marque de la nouvelle évolution qui, en ce moment, amenait successivement chacun des genres cultivés par Mozart à son apogée suprême.

Tel doit être estimé le quatuor en *mi* bémol, pour piano et cordes, du 3 juin 1786, dont j'ai déjà dit un mot, mais qui succéda immédiatement aux *Noces de Figaro*, et dont le genre nouveau, l'originalité merveilleuse, furent si peu compris d'abord que les éditeurs refusèrent de poursuivre de pareilles publications; tel le trio en *sol*, pour piano, violon et violoncelle, premier d'une exquise série, où la grâce et le charme se relèvent également d'une nouveauté extrême: celui-ci est d'un éclat lumineux et gai au possible et son finale à variations est des plus curieux à étudier.

Puis, à quelques jours près, un aimable et facile rondo en *fa* pour piano, destiné sans doute à une élève, et qu'on a joint, dans les éditions, à l'allegro du même ton et à l'andante en *si* bémol datés du 3 janvier 1788; le concerto de cor en *mi* bémol pour Leutgeb, dont le manuscrit est écrit en quatre encres de couleur différente; enfin une suite de douze morceaux pour deux cors de basset.

XIII

VIENNE, DON JUAN

(1786-1788)

A l'époque où nous sommes arrivés, et malgré le public des salons, malgré les éditeurs, Mozart, même dans ses œuvres de concert, épure de plus en plus son style et ses effets. Il se replie dans sa pensée, il l'approfondit, nous sommes ici à la veille d'une nouvelle « crise romantique » en quelque sorte. En attendant, un maître d'abord dédaigné s'impose à son étude, et il en subit volontairement l'influence, parce qu'il la juge bien fondée : c'est Clementi. Dans le traitement de l'idée musicale, dans l'emploi de ses thèmes commençant de la même manière, dans la façon de varier et de moduler le sujet essentiel de chaque morceau, dans la mise en valeur des ressources du piano, sa marque est certaine chez Mozart.

Relevons ainsi, de cette seconde partie de l'année 1786 : la sonate en *fa* pour piano à quatre mains, de beaucoup la plus attachante et la plus belle que Mozart ait écrite, si nourrie d'ailleurs

que l'on dirait d'une symphonie réduite au piano, et d'un intérêt continuel, avec un adagio et un rondo surtout d'une grande beauté ; — le trio en *mi* bémol pour piano, clarinette et alto (trio dit des quilles, parce que Mozart jouait une partie de quilles tout en l'écrivant), si original par l'assemblage de ses sonorités, où, sur le fond très riche du piano, les deux autres instruments aux sonorités si savoureuses égrènent successivement les plus pénétrantes et délicates mélodies ; l'alto surtout est traité avec un amour qui n'étonne pas quand on se souvient de la préférence que lui accorda Mozart, comme exécutant, pendant les dernières années de sa vie ; une disposition unique est celle que l'on voit ici combiner le menuet et le trio ; — un allegro de sonate en *si* bémol, œuvre tout à fait remarquable, une vraie merveille, dont le sort a été assez bizarre, car on le trouve dans les éditions comme premier morceau d'une sonate hybride adaptée du concerto du 15 mars 1784, écrit dans le même ton [W. 420, K. 450], et complétée encore par un très beau menuet probablement postérieur ; — douze variations en *si* bémol, à deux mains, pour élèves, sur un thème allegretto, et cinq autres en *sol*, à quatre mains, sur un andante, les seules que Mozart ait écrites ainsi concertantes, et qui, avec une grâce mélodique extrême, reçoivent de ce procédé un attrait tout

particulier; — un nouveau trio, mais second de la série avec cordes, où le piano s'unit aux sonorités ordinaires du violon et du violoncelle dans une effusion de bonheur et de lumière, dans un sourire charmant et séduisant au possible; le thème du larghetto est emprunté à une sonate de Clementi (op. 9, n° 1); — encore une sonate pour quatre mains, en *sol*, sans doute inachevée, qu'il n'y a aucune raison de faire remonter à 1780 ou même plus haut, car elle est du pur Clementi, et dont le rondo a un passage des plus curieux où la main gauche s'épand en fioritures perpétuelles, sans aucun rapport avec ce que joue la droite [W. 471, K. 357]; — enfin le concerto en *ut*, si brillant, si étincelant de vie et de fantaisie, le « Jupiter » des concertos, d'une technique toute nouvelle, qui rejette la virtuosité convenue et se répand avec plus de liberté, plus d'imprévu, que Mozart produisit lui-même dans un des concerts de la saison d'hiver et qui lui valut encore un magnifique succès.

A part, s'inscrit ici le quatuor en *ré*, du 19 août. Plus que toute autre page de cette époque, il marque chez Mozart un impérieux besoin de nouveau, quitte à heurter le goût du public qui, en effet, semble avoir été plus dérouté que conquis. Le style reste bien celui du quatuor, mais avec une indépendance plus grave, un besoin d'expression plus libre, plus évidente,

une écriture d'ailleurs plus approfondie que jamais. L'adagio est d'une élévation particulièrement remarquable et l'allegro final où rit un peu de l'humour de Haydn à travers une débauche de contrepoint, achève dans le meilleur goût cette œuvre de premier ordre, une des plus originales du maître.

La symphonie en *ré*, qui termine l'année, n'est pas moins neuve. Mozart l'écrivit, comme le concerto en *ut*, et à deux jours près, pour son concert de Vienne, mais c'est surtout à Prague, où il l'emporta naturellement avec lui (le 11 janvier 1787), qu'elle obtint le plus éclatant succès. Trois morceaux seulement la composent : un allegro vigoureux précédé d'une introduction solennelle, un andante expressif et délicat, enfin, sans menuet, un presto où se joue encore la gaîté amusée du maître. Le premier allegro a emprunté à une sonate de Clementi (op. 47, n° 2) le thème si original que développera de nouveau l'ouverture de *la Flûte enchantée*. Une individualité vivante et claire, une hardiesse jeune, une couleur pleine de lumière, et toujours cette libre aisance apparente qui cache une science si profonde, ces qualités, que nulle symphonie n'avait encore montrées dans un si heureux équilibre, donnent à l'orchestre une physionomie sans précédent : c'est comme une ère nouvelle qui s'ouvre, celle qui aboutira à Beethoven.

Du reste, à chaque pas, désormais, je l'ai dit, on sent chez Mozart le dédain de l'effet facile et superficiel. Il ne s'agit plus pour lui de plaire, mais d'évoquer une pensée puissante et caractéristique, de toucher le cœur par une expression spontanément poétique, de maintenir sans défaillance l'auditeur dans une atmosphère de beauté. Et ce dut être pour lui une joie inappréciable, à cet instant si décisif de sa carrière, de se voir si bien compris par le public de Prague.

C'est le 11 janvier 1787 qu'il y arriva, et les quelques semaines auxquelles se borna ce premier séjour parurent trop courtes à la foule croissante des admirateurs, des amis accourus sur ses pas. La lettre pleine de gaîté qu'il écrivit à son ami Gottfried de Jacquin, la seule qui nous ait été conservée, nous le montre passant d'une soirée à un concert, d'une promenade à un dîner, suivant les représentations lyriques, se faisant entendre lui-même en public ou en petit comité et n'ayant jamais une minute pour composer. Le fait est qu'il n'y a à cette date, dans ses œuvres, que six « allemandes », six danses pour grand orchestre, destinées sans doute à quelque fête de l'un de ses hôtes (mais qu'il réduisit plus tard lui-même pour piano), ainsi peut-être que neuf contredanses avec trio, qu'il aurait improvisées en quelques heures, mais dont l'authenticité reste douteuse.

Il était déjà rentré à Vienne lorsqu'il composa, le 11 mars, le très beau et original rondo en *la* mineur pour piano, dans le style d'Emmanuel Bach, œuvre toute pleine de détails exquis et délicieusement chantants, avec ses deux thèmes dont le premier, constamment varié, a la saveur des mélodies populaires slaves, et le second s'épanouit dans le plus harmonieux contraste.

Plusieurs airs et scènes dramatiques sont encore à noter ici, avant et après le séjour de Prague. Nancy Storace lui avait demandé une page inédite pour son concert d'adieu à Vienne : Mozart écrivit pour elle et pour lui-même une belle scène avec rondo, sur un texte italien emprunté à *Idoménée*, type rare d'un grand air accompagné, non seulement par l'orchestre, mais par un piano concertant. Une autre refonte, ou plutôt une reprise dans un style tout différent, lui fit un peu plus tard choisir le récit et air de Métastase « Non so d'onde viene » écrit, en 1778, pour soprano, afin de l'offrir à la basse Fischer; et le texte prit aussitôt une puissance d'expression et une beauté de caractère jusqu'alors insoupçonnées. Ces qualités sont pourtant dépassées peut-être dans le nouvel air de basse, sur texte d'un opéra de Paisiello « Mentre ti lascio », écrit quelques jours après, aussi avec orchestre, et où l'on goûte une des plus belles

inspirations de Mozart dans ce genre, nécessitant, avec une rare souplesse vocale, un goût et un art de premier ordre.

Cependant Mozart avait hâte de tenir sa promesse d'un prompt retour à Prague avec un opéra tout neuf et inédit. Da Ponte, prévenu, avait cette fois choisi lui-même, et fait agréer, le sujet de *Don Juan*. Mozart, avec sa fougue ordinaire, avait-il commencé, dès l'époque où nous sommes, à s'en imprégner, à en nourrir son inspiration? C'est sur quoi nous ne possédons aucun renseignement. Ses lettres, alors qu'elles devaient être, semble-t-il, plus intéressantes que jamais, nous font presque entièrement défaut. Depuis 1784, aucune de celles qu'il dut écrire à son père n'a survécu... Sauf une cependant, on se demande comment; mais c'est la dernière. C'est celle où, peu de semaines après son retour de Bohême, Mozart, ayant appris la maladie soudaine du vieillard, lui parle, avec tant d'éloquence et de foi, de l'idée habituelle qu'il convient de garder de la mort... Après une amélioration assez sensible pour rassurer tout le monde, Léopold Mozart devait s'éteindre, brusquement, deux mois plus tard, le 28 mai, sans avoir revu son fils.

A défaut de lettres, nous avons les œuvres. Celles qui datent de cette époque sont empreintes d'une fermeté de caractère et d'une profondeur

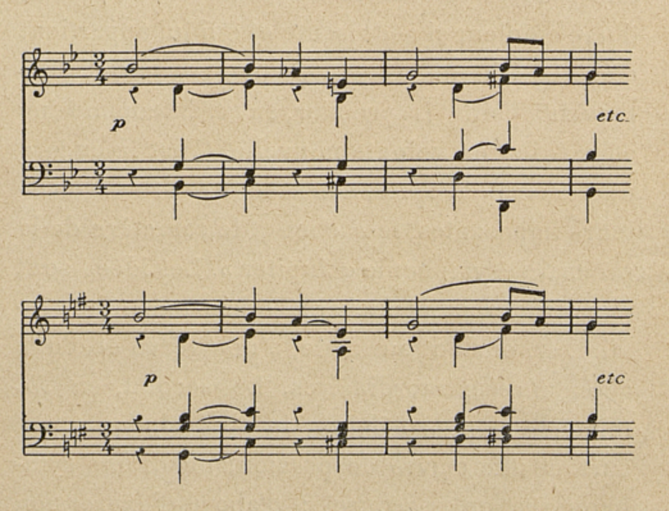
de pensée, d'une indépendance dédaigneuse en quelque sorte, dont la beauté, nous le savons, échappa presque complètement. Elles n'avaient d'autre origine que telle ou telle circonstance, mais Mozart ne pouvait plus produire la moindre page sans laisser un peu s'entr'ouvrir son âme.

Ce sont des quintettes et des lieder, pour les salons restés hospitaliers au jeune maître.

Les deux quintettes pour cordes mériteraient une étude spéciale. Mozart aimait cette forme, d'une ampleur si séduisante et qui lui appartient d'autant plus que Haydn n'y songea pas et Beethoven à peine. Le premier, en *ut*, est comme une affirmation de volonté nouvelle. C'est là encore une œuvre qui porte, dans ses proportions d'ailleurs imposantes, le cachet et le caractère de la prochaine symphonie « Jupiter ». Les idées sont merveilleusement enchaînées dans une unité parfaite, et, surtout au finale, d'une verve et d'une abondance extraordinaires. Le second, en *sol* mineur, le plus célèbre, le plus éloquent, est surtout une œuvre de passion, un drame symphonique en raccourci : d'abord l'expression d'une douleur profonde, qui se laisse aller, puis un retour d'énergie, un sentiment de réaction fortifié par le souvenir inoubliable de temps heureux, puis de nouveau, la lutte intérieure, mais enfin la victoire de l'espérance, de la confiance joyeuse, dans un irrésistible épanouisse-

ment de vie. Le système du retour des motifs, le rappel au finale, mais en majeur, du thème du premier morceau, déjà revenu d'ailleurs, est tout à fait caractéristique de la dernière manière de Mozart. Il data cette page du 16 mai. Faut-il y voir l'expression de son état d'âme aux nouvelles alarmantes d'abord, puis rassurantes de l'état de son père? Il est peu de compositions où l'on touche de plus près l'intime de son être.

Voici la fin du menuet et le début du trio :



Les lieder prennent de plus en plus un charme qui les classe aussi parmi les pages les plus personnelles. Les premiers sont de vraies petites chansons allemandes à couplets : *Die Freiheit* (la liberté), *Die Alte* (la vieille, qu'il faut chanter ainsi « un peu du nez »), *Die Verschwei-*

gung (la réticence), au tour amusé et ironique. Mais le *Lied der Trennung* (la séparation) est d'une expression profonde, douloureuse, passionnée, et conte, en ses strophes chaque fois modifiées, tout un petit roman, dont le lied suivant : *Als Luise die Briefe... verbrannte* est comme la suite ou la réponse, plus courte mais plus passionnée encore, et de toute beauté. Les deux pages écrites un mois plus tard, le 24 juin : *Abendempfindung* (Impression du soir) et *An Chloe*, ne sont pas moins exquises comme inspiration et exécution. La première, un andante passablement développé, est sans doute le plus original et le plus achevé de tous les lieder de Mozart : l'expression y est de la plus rare distinction et l'élan superbe. La seconde est la grâce et la légèreté même avec une continuelle variété de forme.

Voici, d'autre part, une aimable et délicate sonate pour piano à quatre mains, très brillante, et sans doute destinée à mettre en valeur quelque élève, et une « plaisanterie musicale » pour quatuor et deux cors, en quatre mouvements, où Mozart semble avoir voulu rendre l'effet d'un petit orchestre de village qui se lancerait à l'aveuglette dans l'exécution trop difficile pour lui d'un quatuor en règle... Une simple improvisation au surplus.

Enfin cet été est encore marqué par trois

œuvres, à quelques jours près mais isolées au milieu des quatre mois qui précèdent *Don Juan :* d'abord « une petite sérénade » pour quintette de cordes, en quatre parties, œuvre facile et populaire, propre à être exécutée dans les brasseries, le soir ; puis une sonate de piano et violon très originale, d'un caractère particulier, très romantique, comme inquiet, la seule d'ailleurs qui ait été conçue dans cet esprit, plus savant sous son apparente simplicité, avec cette personnalité si attachante du violon, avec la couleur savoureuse de cet échange des plus belles mélodies entre un instrument et l'autre ; enfin un canon pour quatre voix placé douze ans plus tôt, mais dont on a la date [W. 491 *bis*, K. 228].

* * *

C'est le 29 octobre que *Don Juan*, ou plutôt *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* apparut devant le public. Mozart était arrivé à Prague dans le courant du mois de septembre, avec sa partition à peu près achevée, mais les études avaient amené des retards. Pour tromper l'impatience du public, on le pria de diriger une reprise des *Noces de Figaro*, qui lui valut mainte ovation. Ce sera l'immortel honneur de la capitale de la Bohême d'avoir spontanément, du premier coup, compris le génie de Mozart.

Mieux que partout ailleurs, il semblait vraiment chez lui à Prague. Ce n'était plus sa personne seulement, ou sa virtuosité d'exécutant, qui attirait, mais son œuvre, la couleur, la vie, le style de son œuvre, dont toutes les intentions trouvaient un écho dans le public. Ah ! que l'on voudrait pouvoir évoquer au juste, en imagination, la première impression que donna le chef-d'œuvre dans cette petite salle, sur cette petite scène, avec ce petit orchestre, et ces interprètes aux voix superbes, Bassi, Ponziani, Baglioni, Lolli, la Saporiti, la Micelli, la Bondini, directement instruits par Mozart, échauffés de son enthousiasme, pénétrés de son goût incomparable ! Quel moment de merveilleux équilibre ! Quelle saveur de toutes les nuances sonores ! Et qu'il est devenu tout de suite difficile de sauvegarder tous les éléments de ce miracle d'inspiration, si essentiellement issu de l'âme de Mozart qu'il déclarait ne l'avoir écrit que « pour quelques-uns », et pour lui-même tout d'abord !

Ce n'est pas que le livret fût particulièrement remarquable. Au contraire, Da Ponte, qui n'avait pas eu bien loin à aller pour chercher son modèle, — un opéra bouffe de Gazzaniga joué cette même année 1787 à Venise, et un peu partout, — avait bâclé son canevas avec une désinvolture dont ses Mémoires nous montrent bien la satisfaction naïve. Il est fort décousu, disparate

même. Parmi des scènes impressionnantes ou gracieuses, la grossièreté de certains effets comiques, l'odieux même de certaines situations surprennent et froissent le plus fâcheusement du monde. C'est surtout ce manque de goût qui scandalisait Beethoven, dont la sensibilité intransigeante ne pouvait comprendre que Mozart eût accepté un pareil sujet. On doit d'ailleurs supposer, que comme Richard Wagner plus tard, il n'en admirait que plus la séduisante pureté, le charme indicible, dont Mozart parait toutes choses et avec quelle sûreté « sa musique ennoblissait d'instinct tout ce qui lui était soumis ». Ces caractères quelconques, il les douait de vie et de vérité, ces types conventionnels, il les élevait à une plénitude d'expression imprévue : « Jamais la musique n'a atteint à une plus infinie richesse d'individualité, jamais elle n'a reçu le pouvoir de *caractériser* avec autant de sûreté et de justesse, avec une aussi débordante plénitude ; et d'ailleurs, aucune de ses compositions de musique pure ne nous montre l'art musical agrandi et enrichi au même degré ! [1] »

On n'admirera jamais assez, dans *Don Juan*, l'harmonieuse *proportion* de toutes choses. L'émotion, la grandeur tragique s'y rencontrent à côté de la verve cynique et de la gaîté sonore,

1. Richard Wagner : *Opéra et drame : III.*

la grâce et le charme les plus purs s'y mêlent à la bouffonnerie la plus débridée ; pourtant, le « drame joyeux » garde son unité souveraine. Chacun de ses personnages vit de sa vie particulière et surgit tout entier devant notre imagination, et c'est de la musique seule qu'ils tiennent un relief extraordinaire ; mais l'air qu'ils respirent ainsi est le même, l'atmosphère qui les baigne est unique, il semble que nous en sentions avec eux l'expression pénétrante...

Est-il rien de plus dramatique, de plus vrai et de plus sobre en même temps que toutes les scènes du début ? Leporello attendant, ironique et poltron, Don Juan qui surgit soudain, furieux de la défaite et du bruit qu'elle entraîne, donna Anna vibrante d'indignation, le Commandeur qui ne consulte pas un instant ses forces pour défendre son honneur et meurt sans plainte... Cette vision romantique et pourtant éternelle, qu'emporte une vague irrésistible de musique, est une des plus admirables, une des plus impressionnantes expositions qui aient jamais apparu sur la scène lyrique. D'un même coup d'aile, en quelques minutes, cette musique nous a fait connaître les quatre caractères essentiels du drame et haussés du vulgaire de la comédie au sublime du mystère qui en sera la sanction finale. Tout *Don Juan* est déjà dans ce premier tableau, et les épisodes qui suivent en

pâliraient, si l'esprit du spectateur, assuré et conquis, ne les éclairait chaque fois à cette sorte de lumière fondamentale, ne pressentait au travers d'eux le dénouement.

Chacun de ces épisodes pourtant façonne et achève un peu davantage les types en jeu, les fait mieux comprendre, les évoque de plus en plus. Mais il faut les suivre attentivement dans leur évolution. Pourquoi la tradition fait-elle un simple lourdeau de Leporello ? L'air du « catalogue », dont il semble filer avec tant de complaisance la parfaite construction, et bien d'autres traits par la suite, montrent en lui une façon de bel-esprit d'antichambre qu'il importe de souligner. Don Juan s'affirme avant tout un dilettante de la séduction, également désireux de plaire dans les formes, quel que soit l'objet qu'il poursuit : l'adorable duetto avec Zerline, l'exquise sérénade à une camériste anonyme, maint passage des ensembles ou des dialogues en font preuve ; jusqu'à sa constance dans le péril, qui veut encore être élégante et porter beau. Donna Anna ne dément pas l'allure altière et concentrée qui lui donne dès le début un si beau caractère, soit qu'elle échauffe l'indignation de Don Ottavio, soit qu'elle encourage sa constance, dans deux airs d'un mouvement et d'une ampleur magnifiques. Et si Don Ottavio s'efface un peu dans l'ombre de sa vibrante fiancée, comme il l'aime pourtant,

et quelle caresse idéale que les accents par lesquels il jure de la satisfaire ! Donna Elvire, l'inquiète et toujours crédule amoureuse, dont la tendresse infinie veille jusqu'au bout sur l'ingrat, n'est pas caractérisée avec moins de délicatesse.

L'individualité *musicale* de chacun de ces personnages, dont aucun ne doit être sacrifié, est constamment attachante à suivre, mais particulièrement dans les ensembles, tels que le quatuor du premier acte et les deux magnifiques finales, qui, à eux seuls, mériteraient toute une étude. Le premier est tout un petit drame : frémissant dès l'abord, des appréhensions de Zerline et de Masetto, des désirs à peine contenus de Don Juan, et des échos prometteurs du bal ; puis s'imprégnant, avec l'arrivée des trois masques, d'une noblesse et d'une gravité aux accents incomparables, dont l'expression se poursuit encore, latente et angoissée, à travers l'enjouement exquis du bal, la grâce légère du menuet, les manœuvres sournoises de Don Juan, jusqu'au moment où elle éclate, arrêtant net les trois orchestres, et déchaînant enfin toutes les passions des personnages en une vague sonore irrésistible ! Mais le second finale, tout différent, est-il d'une couleur moins simple et moins puissante, d'une inspiration moins souveraine ? Plus que jamais les caractères surgissent dans une vibration de vie continuelle. La sécurité, l'aban-

don spirituel du souper, auquel l'orchestre de scène donne encore une note si piquante, sont à peine troublés par les larmes prophétiques de Donna Elvire ; mais l'approche du Commandeur ouvre soudain les portes du mystère, le destin parle, en vain Don Juan raidit une fois encore son orgueil ; il succombe ; et sur sa personnalité brusquement effacée, la vie, qu'il troublait, reprend son cours paisible, rend à chacun sa liberté, achève l'œuvre comme un rêve.

A défaut d'une vraie pièce, et viable par elle-même, Da Ponte avait apporté à Mozart, comme pour *Figaro*, une langue souple et savoureuse. Celui-ci en a constamment tiré des effets de charme, ou d'esprit, dignes des plus grands maîtres Italiens. Le dialogue lyrique est d'une vivacité ou d'une légèreté dont on se doute à peine avec toute traduction, et quant aux airs, il n'est que de lire de près les deux pages de Zerline par exemple, le « Batti, batti », du premier acte, et le « Vedrai, carino » du second, ou celle d'Ottavio « Il mio tesoro », pour se rendre compte quelle grâce caressante le maître artiste a su tirer de la musique même des mots.

Le succès de l'œuvre nouvelle fut éclatant, et Mozart, qui tenait lui-même le piano d'accompagnement, reçut un accueil enthousiaste. Il y avait d'ailleurs, entre ses interprètes et lui, une communion de pensée qui le ravissait. On

sait que par un de ces jeux dont il était coutumier, et parce qu'il se savait tranquille du côté de son orchestre, il recula jusqu'au dernier moment la rédaction de l'ouverture, qui dut être déchiffrée séance tenante. Pendant la nuit où il avait transcrit l'émouvante et expressive composition que son cerveau gardait en réserve (et à laquelle il donna pour la première fois le nom d'« ouverture » et non plus de « sinfonia »), sa femme l'avait tenu éveillé par des contes de fées, dont il riait aux éclats.

Si le public de Prague sut apprécier, comme il semble, le continuel enchantement de l'admirable partition, c'est en vérité que son goût était plus affiné que celui de tout autre milieu musical de l'époque. Vienne ne montra que de la curiosité et ne comprit pas. L'Empereur et les musiciens eurent bien l'intuition d'une supériorité encore sans précédents, mais trop d'intérêts étaient en jeu pour qu'on tentât de réagir contre l'impression déroutée du public. A vrai dire, l'exquise harmonie qui, à Prague, avait si merveilleusement servi l'œuvre, n'était plus tout à fait sauvegardée. Il est probable que les interprètes, comme tant d'autres bien plus tard encore, par tous pays, et spécialement en Italie, ou se rebutaient, ou manquaient de cette conviction qui devient si facilement communicative. Pour leur complaire, Mozart avait d'ailleurs

apporté quelques retouches à son œuvre, première atteinte à l'harmonie qui lui est indispensable. Des airs avaient été supprimés, d'autres ajoutés, quelques-uns transposés, le tout sans profit d'ailleurs. Pour la Cavalieri, qui incarnait Elvire, Mozart écrivit le grand air avec récit développé « In quali eccessi ». Pour Morella qui trouvait trop fort pour lui l'air d'Ottavio « Il mio tesoro », il écrivit la page plus simple « Dalla sua pace ». Pour Benucci et la Mombelli, deux bouffes, il dota Leporello et Zerline d'une grande scène suivie du duo « Per queste tue manine ». Ce dernier parti était une véritable erreur, et malgré toute sa grâce enjouée, la scène ne parut pas à sa place dans l'œuvre, et n'en a réellement jamais fait partie. L'air d'Elvire, au contraire, est le plus intéressant du rôle, et celui d'Ottavio est d'un style exquis.

C'est au mois d'avril 1788 que se place la composition de ces trois pages supplémentaires. La première représentation à Vienne eut lieu le 7 mai : notons en passant qu'il en fut donné tout de même 15 au cours de cette année.

*
* *

La situation de Mozart, à cette époque, s'était un peu améliorée, grâce à la place officielle obtenue enfin à la Cour. A la suite de la mort de

Gluck, le 15 novembre, il avait reçu sa charge de « compositeur de la Chambre ». Ce n'était pas précisément le but de son ambition, qui visait la situation de kapellmeister attaché au théâtre impérial. Mais encore eût-il pu attendre celle-ci avec moins d'appréhension si vraiment la succession de Gluck lui avait été dévolue. Malheureusement, la parcimonie de l'Empereur ou le mauvais vouloir de ses conseillers avaient trouvé moyen d'en diminuer le bénéfice, au point de le rendre presque illusoire. De 2.000 florins Mozart était réduit à 800 ! « Trop pour ce que j'ai à faire, trop peu pour ce que je pourrais faire », écrivit-il un jour avec amertume sur une de ses quittances. Et en effet ses obligations nouvelles bornaient toute son inspiration à des danses pour les bals de Cour ! Il les prit toutefois au sérieux, nous le verrons.

Cette année 1788 est d'ailleurs une des plus passionnées et hautement inspirées de sa carrière. Avant la fin de 1787, et tandis qu'il était encore à Prague, il avait composé pour Mme Duschek — et dans d'amusantes conditions : enfermé par elle dans un kiosque du Weinberg, jusqu'à l'accomplissement de sa promesse toujours différée, — un grand air de concert avec orchestre, sur texte italien : « Bella mia fiamma » qui est une de ses plus belles pages en ce genre. D'un phrasé expressif très simple, d'un style très

libre, d'une énergie très vivante, on sent cependant qu'il n'est pas écrit pour la scène, et que Mozart l'a voulu tel. — Quelques jours après, toujours à la veille de son départ, il écrivit encore, pour ses amis, deux lieder allemands, l'un à propos d'une naissance *Am Geburtstage* comme une chanson d'enfant, l'autre plus fin, comme un rêve d'amour *Das Traumbild* ; et un rondo avec orchestre, pour soprano, sur texte italien, « Donne vaghe », qui n'a été retrouvé que tout récemment. Enfin une gentille chanson humoristique *Die kleine Spinnerin* (la petite fileuse), écrite à Vienne dès son retour, ne peut qu'avoir été destinée encore à quelque ami de Prague.

La prise de possession de ses nouvelles fonctions précédant de peu la saison des bals de la Cour, Mozart ne tarda pas à en renouveler les programmes. Six allemandes pour grand orchestre marquent le mois de janvier 1788, ainsi que trois grandes contredanses.

Mais déjà il avait redemandé au piano l'interprétation de ses aspirations nouvelles. Témoin deux parties d'une sonate en *fa* malheureusement inachevée : un allegro magnifique, d'une science extrême, avec un andante relevé de curieuses hardiesses d'harmonie. Puis un concerto, en *ré*, d'un style tout différent, d'autant plus intéressant à suivre, que le piano y donne une impression plus avancée, plus moderne que

l'orchestre. Brillant et vibrant dans son ensemble, il contient un larghetto où chante une mélodie exquise, pénétrante, d'une distinction admirable. C'est pour lui-même, on le sent, que Mozart écrivait. De même en est-il du pathétique et trop court Adagio en *si* mineur, de cette époque, inspiré d'une œuvre nouvelle de Haydn. L'expression y est grave, la couleur originale, et, selon l'habitude, une science extrême se cache sous une fantaisie telle qu'on croirait vraiment entendre quelque improvisation.

Puis voici quelques pages lyriques, en plus des trois morceaux intercalés dans *Don Juan*. Pour Aloysia Lange, sa nouvelle Donna Anna, et en vue d'un concert, Mozart composa un de ces grands airs de bravoure, avec orchestre, où se rencontraient tous les effets capables de mettre en relief cette voix extraordinaire de virtuosité et d'étendue. Celui-ci (« Ah se in ciel ») est tiré d'un opéra de Métastase. Pour un comédien à la mode, il écrivit encore une petite chanson militaire allemande avec « musique turque » (par allusion à la guerre qui commençait alors) d'un style simple et populaire. Enfin à son Don Juan Albertarelli, qui désirait, selon l'usage, corser le rôle qu'il tenait dans un opéra d'Anfossi, il fit don d'une ariette « Un baccio di mano ».

*
* *

Tout de suite après l'échec de *Don Juan*, vint le trio en *mi* majeur à Puchberg... Hélas ! ce nom pour la première fois rencontré, sonne ici comme un glas. Il marque le commencement de l'ultime détresse de Mozart, de celle qui devait épuiser ses forces déjà trop énervées par la lutte, et contre laquelle tout son courage se trouvait de plus en plus impuissant à réagir.

C'est que tout l'abandonnait à la fois en ce moment. Jusqu'alors, la faveur qu'il rencontrait au concert et dans le monde, quelques représentations heureuses, quelques commandes, lui avaient permis de vivre au jour le jour. Encore avait-il dû déjà s'endetter un peu. Ne fallait-il pas paraître et même faire figure à la Cour ? Nulle carrière ne dérobe plus de misère sous des dehors plus insouciants en apparence. Mais, en dépit de sa place officielle, Mozart avait vu peu à peu ses succès s'éteindre : ils devenaient trop naturels et lassaient. Le jour est proche où les feuilles de souscription qu'il lancera lui reviendront vierges de tout nom.

Il possédait quelques amis pourtant, à Vienne même, parmi les amateurs vraiment riches. S'ils s'étaient unis pour lui assurer l'indépendance et la tranquillité de sa vie quotidienne, comme plus tard ceux de Beethoven en eurent l'idée, nul

doute qu'ils eussent prolongé ses jours, progressivement minés par les soucis autant que par les privations matérielles. Il est vrai que pour le garder de lui-même, il eût fallu en quelque sorte le mettre en tutelle. Il ne savait pas le moins du monde épargner le peu d'argent qu'il gagnait, et sa générosité, son penchant à faire de petits présents, s'ajoutaient aux dépenses plus sérieuses nécessitées par les maladies de sa femme et ses séjours aux eaux, ou par ses propres voyages, pour rendre illusoire tout aide occasionnel. C'est évidemment pour s'en être rendu compte, que Michael Puchberg, négociant et amateur de musique, dont on ne saurait contester le sincère attachement à Mozart, refusa de donner suite à la proposition de celui-ci : un prêt assez considérable pour le tirer à jamais d'affaire. Il préféra répondre par de petites sommes à chaque nouveau cri de détresse du misérable aux abois. C'est ce qui nous a valu cette collection de lettres, la plus lamentable qui soit, qui commence au mois de juin 1788, après la cruelle déception de *Don Juan*, pour ne se terminer qu'à la mort de l'artiste.

Celui-ci venait alors, par économie, de quitter son domicile en ville, et de se loger fort loin, dans la banlieue de Vienne. La situation était du moins plus agréable ; il avait un jardin.

Le trio qu'il écrivit au milieu de toutes ces

préoccupations et qu'il dédia fort justement à celui à qui il devait d'en être provisoirement sorti, le trio en *mi* majeur pour piano, violon et violoncelle témoigne une fois de plus de la faculté qu'avait son imagination d'échapper complètement à l'ambiance : peut-être aussi est-il empreint de l'invincible espoir que son optimisme gardait toujours. Il n'en est pas de plus parfait, d'une grâce plus pure, avec des pages pleines de feu comme l'allegro, d'autres d'un esprit très moderne, original et harmonieux, comme l'andante, d'autres libres et piquants, comme le finale.

C'est encore aux concerts de Puchberg, ou aux siens propres, que Mozart, à peine installé, destina cet Adagio et fugue en *ut* mineur, pour quatuor, qui n'est autre que la transcription d'un morceau écrit pour deux pianos à la fin de 1783 et a pris un accent vigoureux, plein de caractère, dramatique comme du Gluck; — et, un peu plus tard, le trio en *ut*, où la science s'allie si heureusement à une élégance charmante et dont l'inspiration est si jolie.

La canzonetta italienne « Non si trovane », pour deux soprani et basse, qui est du même temps se rattache à d'autres soirées musicales, celle de Gottfried de Jacquin. Quelques morceaux sont destinés à des élèves : telle la petite sonate en *ut*, pour piano à deux mains et la charmante sonatine en *fa* pour piano et violon, où les

deux instruments se lient avec tant de grâce.

A part, mais parmi toutes ces œuvres, c'est-à-dire à la date du 26 juin, pour préciser, prend place une symphonie, le premier des trois chefs-d'œuvre coup sur coup écrits avec délices, qui devaient rester l'expression suprême de Mozart dans ce genre : la symphonie en *mi* bémol. C'est une source jaillissante de charme sonore, une palette de tonalités instrumentales, où les nuances les plus savoureuses ont été cherchées et obtenues (par l'introduction de clarinettes par exemple, alliées aux cors et aux bassons), où un orchestre restreint et un style volontairement simple, à la Haydn, produisent des effets d'une expression et d'une séduction incomparables, qui la firent nommer, paraît-il, « le chant du cygne ». Un adagio grandiose, bientôt épanoui en allegro à trois temps, évocateur d'enthousiasme, constitue la première partie. La seconde, andante rêveur, mais enjoué et sans lenteur, est une inspiration exquise entre toutes, que ne dépasse pas la grâce rythmique du menuet avec trio, de tout temps célèbre. Et l'allegro final, dont la verve complexe est si fine, si délicate, termine encore en pleine floraison cette œuvre de courage et d'espoir obstinés.

Avec la symphonie en *sol* mineur, qui la suivit à un mois de distance, toute vision de bonheur semble effacée. Un accent de détresse s'impose

dès la première note, une plainte, une angoisse indicible, ardente, passionnée, règne sur l'œuvre entière. Dès l'allegro du début, sans préparation, le thème emporte l'auditeur en plein rêve, le baigne d'une incomparable poésie. La mélodie de l'andante affirme encore l'impression déjà produite par la tonalité mineure si heureusement choisie, et la relève de mille évocations exquises. Le menuet est peut-être celui de tous, parmi les morceaux de ce genre, qui offre le plus grand caractère et le style le plus serré, avec son trio, pure idylle. Le finale conclut l'œuvre dans un mouvement de passion plus irrésistible encore, et tel qu'il est peut-être sans exemple sous la plume de Mozart. Aussi cette œuvre, achevée entre toutes, a-t-elle passionné à son tour les analystes. Pourtant, les moyens sont élémentaires. Le quintette des cordes n'a pour auxiliaires que quatre autres sonorités : la flûte, le hautbois, le basson, le cor ; et ce continuel échange de timbres, d'expressions, d'idées, qui varie à l'infini l'éloquence de ces neuf voix distinctes, est d'une grâce et d'une liberté prodigieuses. C'est bien là cette « voix humaine » que Wagner reconnaissait aux instruments de l'orchestre de Mozart. Mais d'ailleurs telle page, l'andante, veux-je dire, n'est-elle pas vraiment « wagnérienne », une rêverie pure ?

Au vrai, c'est la plus attachante des trois sym-

phonies. Celle en *ut*, que l'on a pris l'habitude, personne ne sait quand ni pourquoi, d'intituler « Jupiter » à cause sans doute de son caractère d'autorité, n'a pas la même perfection, non plus que la vivacité de la première ; mais la puissance et la maîtrise y sont magnifiques. Ici, Mozart s'est repris ; sa fierté parle ; une flamme traverse toute l'œuvre, et annonce vraiment Beethoven, au moment du menuet par exemple. Un allegro rayonnant, traversé de thèmes vivement colorés, débute, suivi d'un andante en plein contraste, d'une pureté, d'un charme mélodique tout pénétré de pensée, caractérisé par les bois et le cor, seuls, au-dessus du quatuor des cordes, en sourdine. Le menuet, où se remarque un emploi caractéristique de la chromatique, est d'une fraîcheur, d'une souplesse ravissantes. Quant au finale, où l'allegro reprend et qui n'est pas, réellement, une fugue, comme on le dit, mais un morceau de sonate avec contrepoint, c'est le chef-d'œuvre du genre. La complexité du dessin s'y dérobe sous une liberté et une aisance d'inspiration sans rivales. C'est en tête que s'épanouissent les quatre notes impérieuses que plus d'une fois nous avons relevées déjà sous la plume de Mozart, depuis le *Credo* de la messe en *fa* de 1774.



Comment furent exécutées ces œuvres admirables et de quel succès accueillies, c'est ce qu'on n'a pas pris le soin de nous dire, mais Mozart en demeura là dans cette voie qu'il ne tenait qu'à lui, on le sent, d'agrandir, de magnifier en caractère et en beauté. Une trop précieuse partie de ce temps, que nous savons compté, hélas, et que dévorent désormais les soucis, la maladie ou les leçons, va être employée à des œuvres de commande, ou de circonstance.

Des danses pour orchestre, qu'il était chargé de fournir aux bals de Cour, on trouverait sans doute peu de chose à dire. Ce sont des pages fraîches, brillantes, brodées sur des thèmes populaires, valses ou menuets, un peu dans le caractère du bal de *Don Juan*, mais en pleine couleur instrumentale. La saison 1788-89 nous apporte ainsi deux séries de six allemandes, avec trio et coda, et une de douze menuets, sans compter plusieurs contredanses aujourd'hui perdues.

Mais rien n'est plus amusant et d'une ingéniosité plus piquante que ses canons. On sait le goût des sociétés de l'époque pour ce genre de composition, auquel ont sacrifié les plus grands maîtres. Ceux de Mozart sont de vrais modèles. Il en a composé dix en cette année 1788, presque tous à quatre voix, sur des textes latins, italiens, allemands, patois..., les uns sérieux, les autres bouffes, parfois d'une harmonie ravissante,

comme celui qui fut écrit sur ces paroles : « Nascoso è il mio sol ».

Quant au divertissement en *mi* bémol, pour trio à cordes, du 27 septembre, c'est une des plus belles inspirations de Mozart, et l'une de celles aussi où l'on sent le plus à plaisir sa joie quand même, et l'absolu bonheur qu'il trouve dans la réalisation indépendante de ses idées. Chacun des six morceaux, parfois fort développés, de cette suite merveilleuse, témoigne d'un souci spécial de perfection. Aussi ne saurait-on imaginer œuvre plus constamment attrayante et féconde. C'est une source jaillissante où chacun des trois instruments puise au mieux de ses intérêts, de manière à se faire valoir dans toute la plénitude de ses ressources.

Un autre trio est daté du même temps, mais c'est surtout comme une sonate de piano qu'il faut l'étudier : Mozart n'a ajouté qu'après coup les parties de violon et de violoncelle, sans d'ailleurs altérer le caractère original de son œuvre, qui est d'une grâce riante et sereine.

C'est encore en ces derniers mois de l'année qu'il commença, pour complaire au baron Van Swieten, et en vue des exécutions qu'organisait chez lui ce dilettante, la réinstrumentation de quelques-uns des oratorios de Hændel. *Acis et Galathée* fut le premier. *Le Messie* suivit, au mois de mars 1789. Enfin *la Fête d'Alexandre*, et

l'Ode à sainte Cécile furent encore ainsi reprises, en juillet 1790. Nous savons avec quelle ardeur Mozart s'était déjà plongé dans l'étude de toute l'œuvre de ce maître et quelle influence elle avait exercée sur lui. La partition d'*Acis et Galathée* surtout devait le ravir : elle est selon son esprit, gaie, claire et charmante. Ces arrangements ne nous paraissent pas, aujourd'hui, d'une utilité qui les justifie; leur premier tort est de modifier complètement la couleur de l'orchestre, en remplaçant l'orgue par les instruments à vent, les bois surtout, que Hændel avait généralement laissés de côté. Très discutable en principe, et regrettable parce qu'il ouvrit la voie à d'autres, moins respectueux, le travail de Mozart garde du moins la marque d'une connaissance profonde du maître, avec le goût le plus délicat.

C'est le *Messie* qui fut l'objet de la plus importante transformation. Peu de temps avant, il avait écrit la sonate de piano en *si* bémol. Elle a été publiée d'origine, on ne sait pourquoi, et figure encore dans les éditions, avec une partie de violon qui ne lui appartient nullement. L'œuvre a un grand charme, surtout le premier allegro. Mozart se proposait de l'offrir au roi de Prusse. Il se préparait alors, en effet, à une nouvelle tournée d'art, dont il augurait beaucoup pour rétablir ses affaires et qui, malheureusement, devait le ramener tout aussi pauvre au logis.

XIV

VIENNE, COSI FAN TUTTE

(1789-1791)

Le prince de Lichnowsky, gendre de la comtesse Thun, cette élève de Mozart que nous savons d'une amitié si sûre, devait se rendre à Berlin et avait proposé à l'artiste de l'emmener avec lui. Celui-ci n'avait eu garde de manquer l'occasion, et l'on partit au début du mois d'avril 1789.

Entre cette date et celle du retour, en juin, la séparation des deux époux nous a valu quelques lettres charmantes. Ce sont les premières de toute une série, l'une des plus attachantes de la correspondance, incomplète malheureusement, mais exquise, mais vibrante, mais touchante au possible. Jamais la sollicitude de Mozart n'est plus grande pour celle qu'il a laissée, parfois malade, jamais il ne prend plus de soin de répandre dans ses lettres une gaîté rassurante, une confiance inaltérable, que lorsque la malchance, la misère et une faiblesse croissante l'accablent de son côté, bien plus gravement, et

le brisent. Cette sollicitude, cet amour, se manifestent en maintes préoccupations délicates et tendres, en mille petits mots d'une grâce naturelle délicieuse, d'un tact émouvant. Il est des lettres plus importantes, sous la plume de Mozart, il n'en est pas qui lui attirent de plus justes sympathies, qui évoquent plus complètement cette âme charmante, ce cœur chaud et sincère, et qui d'ailleurs, par le contraste que nous savons être entre la vérité et l'apparence, témoignent à nos yeux de plus de courage moral.

Les voyageurs s'arrêtèrent d'abord à Prague, mais tout juste assez de temps pour rendre visite à quelques amis et, en ce qui concerne Mozart, pour s'entendre avec le directeur du théâtre, en vue d'un nouvel opéra (d'où vient que ce projet, qui semblait si arrêté, n'aboutit pas, on ne sait). Puis, nouvel arrêt à Dresde, prolongé par des concerts imprévus à la Cour et quelques réunions musicales privées. Ensuite à Leipzig, où Mozart fut paternellement reçu par l'élève et le successeur de Bach, le cantor Doles, qu'il émerveilla sur l'orgue. Enfin à Potsdam, où il prit logement chez le corniste Thurschmidt, qu'il avait connu à Paris. Tout ce qui aimait la musique à Berlin venait là, et Mozart fut l'âme des réunions. Une œuvre en rappelle encore le souvenir : ce sont les neuf variations pour piano qu'il écrivit sur un menuet de Duport, le directeur

(français) de la musique du Roi, charmantes pages pleines de finesse et de grâce.

Frédéric-Guillaume était bon musicien, il s'intéressait spécialement à la musique de chambre, car il en faisait lui-même avec passion : il était depuis longtemps l'élève de Duport sur le violoncelle. Mozart comptait donc se voir bien reçu de lui. Il le fut en effet, et avec tant de confiance même, s'il faut en croire certains souvenirs, qu'il eût réellement trouvé à se fixer à la Cour, s'il n'avait craint de montrer de l'ingratitude à l'égard de « son bon Empereur ». D'autres considérations pouvaient aussi le faire réfléchir : les intrigues qu'il ne tarda pas à sentir naître autour de lui, et d'ailleurs le peu de succès pécuniaire de ses concerts. L'un d'eux fut donné à Leipzig, sur l'insistance du prince Lichnowsky. C'est dans cette ville, à son second passage, que Mozart écrivit sa curieuse et spirituelle *Petite gigue* pour piano. Bach s'était amusé à faire de cette forme très simple une composition humoristique qui pouvait dès lors prendre place dans une *suite* : prié par l'organiste de la Cour, Engel, d'ajouter une page à son Album, Mozart en évoqua le souvenir, avec une originalité toute magistrale.

On conte plusieurs anecdotes sur son séjour à Berlin. La plus amusante, qu'une gravure du temps a perpétuée dans toute sa saveur, nous le montre entrant, au débotté, en costume de

voyage, dans un théâtre où l'on jouait *L'Enlèvement au Sérail*, s'exclamant sur une fausse note, reconnu soudain et obligé de rassurer les musiciens qui ne voulaient plus continuer.

Le seul bénéfice qu'en définitive il tira de son déplacement fut un assez beau présent après un dernier concert à la Cour, et le désir, que lui exprima le roi de Prusse, de quelques nouveaux quatuors. Peut-être la sonate en *ré*, pour piano, dont le style est savant et presque étrange, a-t-elle eu la même destination. Les trois quatuors ont aussi ce caractère tout spécial. Mozart s'en occupa dès son retour à Vienne : il les conçut, tout au moins, car elles ont jailli d'une source commune. Le premier quatuor, en *ré*, fut cependant seul achevé à cette date (juin 1789) et les deux autres en *si* bémol et en *fa* attendirent toute une année. Ce n'est plus ici le chaleureux épanouissement des quatuors dédiés à Haydn qu'il faut chercher : l'inspiration semble froide tout d'abord, à force de travail thématique, et prendre des tours bien étranges de contrepoint, de fugue; mais la maîtrise est telle, il y a un approfondissement si attachant de toutes les ressources concertantes de chacun des instruments, tant d'éloquence mélodique surtout dans les dernières parties de chaque quatuor, où l'idée semble s'exalter, que ces belles œuvres occupent une place de choix dans leur genre.

Le Roi avait exprimé le désir de voir traiter des thèmes des *Noces de Figaro*. Il est curieux de suivre la façon dont Mozart les a amenés. Voici par exemple le début du quatrième mouvement des quatuors en *ré* et en *si* bémol :



Aussi bien, les compositions de cette période, où Mozart méconnu et délaissé se replie d'autant plus énergiquement sur lui-même, sont empreintes, avec moins de passion romantique, d'une beauté plus achevée et plus pure.

Quelques airs, un magnifique quintette et le poétique *Cosi fan tutte* se placent entre le premier des trois quatuors et les deux autres. C'est pour une reprise des *Noces de Figaro* que Mozart composa le rondo « Al desio » destiné au personnage de la Comtesse, c'est-à-dire à Mme Ferraresi del Bene (la Fiordiligi de *Cosi fan tutte*) et l'air « Un moto di gioja » que Suzanne devait chanter. Ce sont des morceaux de prix, mais toujours avec cette réserve que l'harmonieux équilibre de l'œuvre originale est tel, que jamais une intercalation, une modification quelconque n'y paraît vraiment heureuse.

Deux autres airs pour soprano datent encore de cet été : l'un, sur texte italien « Alma grande » pour prendre place, au gré d'une interprète, dans un opéra bouffe de Cimarosa : *I due baroni*; l'autre, allemand, pour faire briller la virtuosité de la Rosine du *Barbier de Séville* de Paisiello, repris dans une version allemande « Schon lacht der holde Frühling ». L'interprète était Josepha Hofer, belle-sœur de Mozart, la future Reine de la Nuit, et l'air en question annonce en effet l'éclat un peu froid de ceux de ce personnage. Le premier, l'italien, est au contraire d'une expression puissante et d'une éloquente ampleur.

Enfin deux airs encore, pour soprano, doivent en être rapprochés. Ecrits, comme ce dernier, à l'intention de la fine comédienne lyrique Louise

Villeneuve (la Dorabella de *Cosi fan tutte*) pour être intercalés dans l'opéra bouffe *Il Burbero di buon core,* de Martin y Solar, ce sont des pages de premier ordre : l'un est un andante tout pénétré de pensée, l'autre un allegro passionné suivi de la plus délicieuse cantilène, qu'enveloppe une instrumentation absolument achevée.

Même impression de plénitude avec le quintette pour clarinette et quatuor, dédié à Stadler, page superbe, brillante, très originale comme alliance des sonorités diverses, inspirée avec passion, écrite avec amour et d'un intérêt constant. L'allegretto qui débute, le larghetto grazioso, d'une grâce incomparable, exquise, idéale vraiment, le menuet avec trio, les variations finales, autant de pages pénétrées de soleil et de beauté.

Douze menuets et douze allemandes pour orchestre s'inscrivent également ici avant la fin de l'année 1789. C'est à quoi se bornait l'office d'un Mozart à la Cour impériale !

*
* *

Cosi fan tutte, cependant, lui fut commandé. Au retour de Berlin, un reproche, affectueusement banal, de son vieux souverain, avait empêché l'artiste de condescendre aux offres du roi de Prusse. Le succès de la reprise des *Noces de Figaro* aidant, le théâtre se rouvrit enfin devant lui pour une œuvre nouvelle. Ce n'est pas qu'on

y attachât une grande importance. Les délaïs étaient courts, n'importe quel sujet parut bon : une anecdote, un fait divers récent et dont Vienne s'était entretenu. Da Ponte, appelé, bâcla deux actes italiens : ce fut ce conte sceptique et bouffon intitulé *Comme elles font toutes*, *ou l'école des amants*.

Deux jeunes officiers sont fiancés à deux sœurs, et vantent leurs belles à un ami. Ce vieillard, sceptique, répond en raillant la fidélité des femmes, de celles-ci comme des autres. Qu'ils en fassent l'épreuve, et ils verront bien. Partie conclue ; Don Alfonso s'arrange pour faire croire aux deux sœurs que leurs fiancés sont obligés de partir pour la guerre : on se sépare en larmes. Puis bientôt les deux compères reviennent avec de fausses barbes et sous l'apparence de riches Albanais de la connaissance de Don Alfonso. Et leur cour est si pressante que finalement un mariage s'ensuivrait (c'est la soubrette Despina qui fait le notaire, comme elle a fait d'abord le médecin), si les deux officiers ne revenaient à propos sous leur propre aspect. Ils sont bien un peu indignés, mais Don Alfonso les rappelle à une saine philosophie : ce qu'elles font toutes, peut-on leur en vouloir ?

La comédie, avec mainte scène épisodique secondaire greffée sur ce thème, est d'une fantaisie vulgaire sinon ridicule, mais non infé-

rieure à la moyenne des pièces bouffes qui faisaient l'ordinaire des théâtres de musique. Ce qui la rendit fâcheuse, c'est la disproportion entre ce comique de bas étage et l'admirable musique qu'elle inspira pourtant à Mozart. On a esssayé dix fois, en diverses langues, sans y réussir, de la corriger, de la relever, de la rendre plus distinguée. Mieux vaudrait prendre son parti du texte original et le respecter : la musique de Mozart n'est pas de celles qui peuvent s'adapter à n'importe quel thème. On ne saurait trop le répéter, elle ne nous donne intacte la fleur de sa conception, elle n'évoque pour nous le charme exquis de ses proportions, que maintenue dans les conditions qui l'ont vue naître.

Mozart a d'ailleurs évidemment écrit avec ivresse cette longue partition. Peu embarrassé de l'insignifiance des personnages et des situations qu'on lui offrait, il semble ne les avoir vus qu'à travers sa fantaisie et son imagination. Ils n'existent vraiment que par cette musique, plus évocatrice en elle-même, plus créatrice que jamais. Cependant, comme Mozart ne pouvait pas les douer, ni eux, ni les situations auxquelles ils sont mêlés, du caractère et du relief qu'ils n'ont pas, on ne saurait presque dire qu'il y ait, dans cette œuvre si achevée, telle ou telle page particulièrement remarquable et d'une portée spéciale. Elles offrent toutes, airs ou

duos, trios ou chansons, scènes ou ensembles, une vivacité piquante et gracieuse, analogue à celle des scènes enjouées de *Don Juan* ou des *Noces de Figaro*, un style très pur, fin et léger, d'amusants et humoristiques effets, un tour mélodique harmonieux au possible. Mais la caractéristique de la partition n'est pas là : elle est dans l'instrumentation, dans le choix, dans le groupement, dans le pittoresque expressif des instruments. Sous ce rapport, il n'est pas d'œuvre plus attrayante à connaître que *Cosi fan tutte*, comme il n'en est pas de plus inconnue.

S'il fallait citer une page plutôt qu'une autre, on s'arrêterait volontiers, au cours du premier acte, à la curieuse et trop courte cavatine de Don Alfonso, tout agitée et d'un tour peu habituel chez Mozart, à l'exquis quintette qui suit, à l'accompagnement du trio et de l'air de Dorabella, où un souvenir des gazouillis chers à



Gluck semble souligner le chant que Mozart seul pouvait écrire ; au sextuor, si remarquable comme construction, si emporté dans son crescendo de mouvement, si voisin du style des *Noces ;* à l'air ravissant de Ferrando « un'aura amorosa » ; au finale, où l'orchestre est doué d'une telle intensité de vie... On noterait, au second acte : l'élégance charmante des deux duettos des deux jeunes filles, puis des deux jeunes gens, la grâce enjouée de la scène entre Guglielmo et Dorabella et celle, plus variée, plus suave encore, avec une vie si séduisante, de la scène entre Ferrando et Fiordiligi, l'accompagnement délicieux des couplets de Guglielmo, la légèreté brillante et spirituelle de l'air de Dor abella « L'Amore un ladroncello », enfin le nouveau duo de Fiordiligi et Ferrando, qui suit, d'un charme distingué, d'un goût exquis, une page de premier ordre entre tant d'autres.

L'œuvre eut quelque succès, mais surtout plus tard, dans sa version allemande, et Mozart n'en retira aucun bénéfice, pas même un retour de faveur de la part du public. Pour achever, le vieil Empereur mourut le 20 février, peu après la troisième représentation. S'il méconnaissait l'artiste qui lui faisait tant d'honneur, il ne le traitait pas sans bonté. Son frère Léopold n'eut même pas ce semblant d'égards. De toutes les occasions qui se présentaient de faire appel à

ses services, Mozart fut systématiquement écarté : c'est une place de second maître de chapelle, au-dessous de Salieri, c'est celle de professeur des jeunes princes, ce sont des fêtes de Cour, c'est un déplacement officiel de la musique de l'Empereur pour son couronnement à Francfort...

Ce dernier déni de justice dépassait la mesure : l'infortuné compositeur de la Chambre ne put décidément en prendre son parti. Une fois de plus, il se persuada d'entreprendre une tournée de virtuose : il emprunta, il engagea tout ce qui lui restait d'objets de valeur, de cadeaux reçus... Ce fut sa dernière folie. Plus pauvre que devant, il était déjà au retour (lui-même en avait le pressentiment), touché par l'aile de la Mort... On ne peut revivre à sa suite cette période, sans une indignation profonde, une pitié infinie.

C'est à la fin de septembre qu'il partit. Toujours généreux, malgré son dénuement, il emmenait dans sa voiture son beau-frère Hofer, le violoniste. Nous avons, pour nous renseigner sur le voyage, une nouvelle série de lettres adressées à sa femme, où l'angoisse et l'énervement se cachent si délicatement sous l'espérance et l'amour... Ne nous y arrêtons pas. Un seul travail occupa l'artiste désemparé : une commande pour un petit orgue mécanique qu'avait imaginé un horloger de Vienne, un vrai joujou, « aux sons grêles et enfantins ». Il déclare que le mor-

ceau l'ennuie tellement, qu'il ne l'écrit que par bribes, et qu'il espère « en triompher peu à peu ». En réalité, c'est une œuvre charmante, à la Bach, et d'une grande unité de conception, que cet allegro entre deux adagios. Ainsi Mozart transfigurait de beauté, comme sans y penser, tout ce qui passait entre ses mains. Cette composition, ainsi que d'autres qu'il écrivit de même, a pu heureusement être publiée pour piano à quatre mains, ce qui les a empêchées de périr.

Avant de rentrer à Vienne, le voyageur passa quelques jours à Mayence, puis à Mannheim, où l'on montait son *Figaro*, à Augsbourg, à Munich, où il avait tant d'amis à revoir, enfin à Linz. Partout il trouvait l'occasion de jouer quelques-unes de ses œuvres, mais avec un bénéfice pratique insignifiant.

Dès son retour, pour un amateur, enfin, qui désirait lui venir en aide, il entreprit le premier de ses deux derniers quintettes à cordes, celui en *ré*. Aucune autre œuvre ne saurait mieux montrer combien peu, dès qu'il trouvait l'occasion de s'évader, d'être pleinement lui-même, Mozart s'inquiétait de faire au public les concessions qu'il lui demandait. Les quatuors pour le roi de Prusse étaient passablement austères ; ce quintette est plus savant encore : c'est du contrepoint pur, avec trois fugues et canon. Les combinaisons y sont d'ailleurs d'une fantaisie

extrême, et le jeu des idées est d'un attrait continuel. Elles semblent jetées en passant, mais c'est pour reparaître plus tard au meilleur moment et s'épanouir alors en mille traits d'une inspiration et d'un goût merveilleux.

Mais il ne faut pas hésiter à attribuer encore à cette année 1790 un certain nombre de pièces de circonstance parmi lesquelles les trouvailles de choix ne sont pas rares. Tel un menuet en *ré*, pour piano, plein de grandeur et de beauté, qu'il n'y a aucune raison de dater de dix ans plus tôt [W. 553, K. 355]. Tel un petit adagio canonique pour deux cors de basset et basson, tout pénétré de l'influence de Hændel, et un autre, plus développé, pour deux clarinettes et trois cors de basset, encore tout en contrepoint, empreint d'une grande sérénité [W. 554, 555. K. 410, 411]. Telles sans doute diverses compositions pour instruments à vent, généralement perdues, ou bien intercalées dans des œuvres antérieures, entre autres la romance et les variations de la sérénade en *si* bémol de 1781 [K. 361]. Tel enfin un délicieux petit andantino pour piano, destiné à l'album de Cramer, et qui n'a rien à faire en 1775 [W. 557, K. 236], pas plus que l'ouverture et les trois contredanses pour orchestre, étrangement attribuées à 1770 [W. 557 *bis*, K. 106].

XV

VIENNE, LA FLUTE ENCHANTÉE

(1791)

La dernière année de Mozart est entre toutes émouvante à étudier. Les œuvres sont à la fois d'une jeunesse, d'une pureté extraordinaires, et d'une nouveauté, d'une audace technique sans précédents. Mais l'artiste surtout est admirable. A cette époque, il ne comptait plus sur l'avenir, il sentait la vie lui échapper : déjà nous en avons eu l'impression. Mais ni découragement, ni révolte, ni hâte fébrile de produire, ne s'aperçoivent en lui. Logique jusqu'au bout avec ces principes qui étonnaient un peu lorsqu'il les exposait, lui si jeune, à son père mourant, c'est une véritable sérénité qui marque son caractère et ses inspirations ; c'est comme la joie de la beauté suprême entrevue, c'est comme la divination des développements futurs que prendra cet art, qui est sa vie même, de l'épanouissement des germes semés par lui et dont il sait la vertu, encore méconnue. Son corps s'épuise,

les ressorts de ses facultés prodigieuses perdent de leur souplesse ; il se meurt de lassitude nerveuse. Mais son génie n'en garde que plus de flamme et de pureté, il rayonne, il se « transfigure » ; il apparaît paré à la fois de toute la spontanéité de sa jeunesse et de toute la maîtrise de sa maturité ; sa vie entière semble se concentrer en un éclat suprême de radieuse lumière.

Des moindres pages cette impression se dégage. Nous l'avons déjà éprouvée avec ce quintette si indépendant, ce menuet, cette fantaisie pour boîte à musique des derniers jours de 1790. Elle s'impose avec le nouveau concerto pour piano, en *si* bémol, que Mozart écrivit au début de l'année 1791, pour le jouer dans un des concerts qu'il s'obstinait encore à offrir aux frivoles Viennois : une page d'un style grave et retenu, à peine virtuose, la beauté, la grâce mêmes. Elle se sent jusque dans la nouvelle fantaisie pour orgue mécanique, qui, sans souci d'une aussi élémentaire destination, s'épanouit superbe de plénitude et d'indépendance, digne de Bach, fugue d'une technique magistrale, mêlée à un thème varié, plein de goût.

Pour vivre il acceptait tout. Voici encore trois petits lieder, envoyés à un journal d'enfants, bluettes à nombreux couplets, faciles et légères : *Sehnsucht nach dem Frühling* (Désir du

printemps), *Im Frühlings Anfang* (A l'éveil du printemps), *Das Kinderspiel* (Jeux d'enfants)...

Puis, plus que jamais, le répertoire des bals populaires, seule ressource un peu régulière. Mozart leur livra coup sur coup, pour orchestre complet, six menuets à danser, six allemandes, quatre menuets encore, quatre allemandes et deux contredanses; puis, de nouveau, deux menuets et deux allemandes, six valses lentes (ländler) et une contredanse, six contredanses et une allemande !...

Enfin des demandes d'artistes lui suggérèrent comme de coutume quelques compositions nouvelles, parfois singulières. C'est un air de basse, sur texte italien, pour le futur interprète de Sarastro, une belle et large page, moins destinée d'ailleurs à faire valoir la grande voix de Gerl qu'à donner à un contrebassiste célèbre, Pischlberger, l'occasion de concerter avec elle, au-dessus de l'orchestre. Ce sont huit variations pour piano sur un lied de Schikaneder, d'un style neuf et original, où chacune commence par une reprise presque identique du thème, avant de le varier, et dont la fantaisie libre et comme jaillissante s'épanouit en un grand finale qui semble signé Beethoven. C'est un chœur final destiné à corser un opéra bouffe de Sarti, alors joué à Vienne, *Le Gelosie villane* (on ne l'a pas retrouvé malheureusement). Puis un nouveau rondo, pour

l'orgue mécanique du cabinet Müller. Et encore un bien curieux quintette, écrit pour une jeune artiste aveugle, Marianne Kirchgässner, qui avait acquis un talent tout à fait éminent sur l'harmonica, et se trouvait alors de passage à Vienne. Le choix des instruments : harmonica, flûte, hautbois, alto et violoncelle, donne aux deux morceaux qui la composent une couleur pleine d'imprévu. On connaît une autre page de Mozart pour harmonica, un court adagio : il dut être écrit pour la même artiste [W. 573, K. 356].

Plus indépendant, plus significatif de l'âme même de Mozart apparaît le dernier quintette à cordes, en *mi* bémol, du 12 avril, la liberté, le goût, la fantaisie même. Il se distingue, comme celui du mois de décembre, dont il est le vrai pendant et qui avait sans doute la même destination, par la grâce légère avec laquelle les idées originales y naissent, y jaillissent, insouciantes en apparence mais si juste à point, si expressives..., et d'ailleurs par la sévérité du travail et sa difficulté d'exécution. Ici le trio du menuet est une valse exquise, à la Weber.

Quant à l'*Ave verum*, pour quatre voix, orgue et quatuor de cordes, qui est demeuré si populaire, il est bien l'expression la plus candide de cette sérénité de Mozart dont la grâce plane chaque jour au-dessus des misères de la vie. On y sent un recueillement, un repli d'âme, comme

immatériel et d'ailleurs surpris... *habituel.* Il nous donne un peu comme l'aperçu de la pensée de l'artiste lorsqu'elle passait en lui sans réalisation ; il jette un jour sur les images idéales qui se jouaient dans son esprit mais qu'il ne songeait plus à fixer et gardait désormais pour lui. Aussi bien fut-il écrit par occasion. Mozart voulait rendre service à un régent de chœur de l'église de Baden, près Vienne, Stoll, qui s'était activement occupé de Constance, lorsque celle-ci, comme l'année précédente, fut venue prendre les eaux en cette ville.

Que dire encore des lettres charmantes que nous a valu cette nouvelle séparation ? Mozart s'y inquiète des moindres choses, suit de loin la malade avec une sollicitude de tous les instants, relève toujours ses recommandations de quelques mots tendres, de quelques tours d'idée d'une gaîté folle, de quelques anecdotes amusantes. Jamais il n'y parle de sa santé, du surmenage auquel il est en proie. Il ne se plaint que de son isolement, qui lui pèse de plus en plus ; il ne laisse deviner que sa détresse morale.

On voudrait pourtant qu'il y parlât davantage du travail qui l'absorbait alors, car il l'avait presque achevé avant le retour de Constance : *La Flûte enchantée.* Mais avant d'en venir à elle, notons encore la « petite cantate allemande » qu'il écrivit à la même époque, dans le

mois de juillet. Nulle œuvre ne peut mieux montrer dans quelles régions supérieures le génie de Mozart en était arrivé à planer comme d'instinct au moindre appel. Certain marchand de Hambourg, F.-H. Ziegenhagen, devenu idéologue, et qui brûlait de faire goûter au monde le fruit de ses réflexions, préparait alors l'impression d'un gros livre sur les secrets de la création. Pour le mieux parer, il avait pensé à y insérer de la musique : une emphatique et vide poésie fut par lui offerte à Mozart pour être mise en musique et gravée sous cette forme dans l'ouvrage. Et le maître en fit un chef-d'œuvre en quatre pages; plus encore, un vrai drame, une évocation sublime, qui dépasse autant ce texte puéril, que l'inspiration qui s'épanouit à chaque page de la *Zauberflöte* plane au-dessus du conte de fées dont elle est issue.

* * *

Il y avait déjà quelques mois, alors, que Mozart avait entrepris cette dernière partition. L'histoire en est curieuse et vaut qu'on la détaille un peu. Un directeur de théâtre, acteur et chanteur, Emmanuel Schikaneder, à qui il avait déjà eu affaire à Salzbourg, en 1780, pour les représentations de *Thamos*, et qui s'était, depuis quelques années, installé dans la banlieue de

Vienne, sur une sorte de théâtre de foire, vint lui proposer, au mois de mars une entreprise d'un genre nouveau dont il espérait, pour tous deux, la plus fructueuse réussite.

Avec un instinct très sûr, il avait remarqué chez les Viennois une tendance de plus en plus décidée à goûter les sujets romantiques et chevaleresques, les pièces à spectacle, les féeries. Peu difficile sur la pièce même, mais metteur en scène de premier ordre, il savait attirer le public et piquer toutes ses curiosités. Déjà d'ailleurs, alternant avec des bouffonneries populaires, de vrais opéras avaient obtenu chez lui d'éclatantes réussites : un *Oberon* notamment, qui fut le début du fécond musicien Wraniczky. Sa troupe comptait des artistes remarquables, Mme Hofer notamment, Josepha Weber, l'aînée des belles-sœurs de Mozart. Une « combinaison » qui utiliserait toutes les forces de son théâtre, qui offrirait à ses habitués toutes les attractions auxquelles ils avaient déjà pris goût, mais les relèverait en même temps d'une musique originale et supérieure, lui parut devoir porter son entreprise à l'apogée.

Il ne se trompait pas. Mais ce ne fut pas sans tâtonnements ni difficultés. La première idée de pièce qu'il apporta à Mozart, il l'avait prise à Wieland, comme cet *Oberon* qui venait de réussir. L'un des recueils publiés par le

poète sous le titre de *Dchinnistan* contenait un récit intitulé « Lulu ou la flûte enchantée ». C'est un conte de fées et de génies dans le style de ceux dont on raffolait en France au XVIIIe siècle : à le mettre purement et simplement en scène, il n'en pouvait sortir qu'une féerie. Schikaneder tout d'abord ne voyait pas plus haut. Son but, au fond, était de battre par ses propres armes, mais avec une éclatante supériorité musicale et scénique, un concurrent gênant : Marinelli, qui, sur un autre théâtre de la banlieue de Vienne, obtenait, lui aussi, de grands succès, en représentant des farces et des féeries en musique. Certain personnage populaire, Kasper, reparaissait dans toutes ; et à ce moment même (depuis le 3 mars) Marinelli faisait jouer ainsi un *Kasper le marchand d'oiseaux*, qui nous explique l'introduction, d'ailleurs heureuse, du personnage de Papageno dans le conte primitif de Wieland. Mais l'ingénieux Schikaneder ne s'attendait pas au tour que lui ménageait le « Kasper » suivant. La partition de la *Zauberflöte* était déjà en bon train, lorsque ce même théâtre (le 8 juin) donnait une *Zauberzither*, autrement dit *Kasper le basson*, et cette « cithare enchantée », avait juste la même origine que la « flûte enchantée » : le conte de Wieland !

Schikaneder tenait à son titre, et le garda ; mais il vit bien que l'œuvre devait changer de

caractère si elle voulait vaincre sa rivale. C'est alors qu'un livre français assez étrange, de l'abbé Terrasson : *Sethos*, *histoire de l'ancienne Égypte*, traduit d'ailleurs en allemand, se trouva à propos pour sauver la situation. Outre certaines analogies avec le conte oriental, on y rencontrait des initiations aux mystères d'Isis, des épreuves, du symbolisme, toutes sortes d'effets encore inexploités, qui non seulement pouvaient donner à la féerie un caractère beaucoup plus original, plus noble, mais évoquaient en beauté, magnifiaient les usages et les maximes de la franc-maçonnerie, alors à la mode. Modifier dans ce sens les données premières de la pièce devenait à la fois une bonne spéculation et une satisfaction d'amour-propre : Schikaneder et Mozart étaient de la même loge, et aussi ce collaborateur occulte de Schikaneder, de qui même probablement l'idée venait, Giesecke. Celui-ci, de son vrai nom Metzler, esprit singulier, d'abord étudiant en sciences naturelles, plus tard professeur réputé à l'Université de Dublin, était pour le moment choriste dans la troupe, mais son principal office consistait à retoucher pour la forme et le fond les ouvrages de son directeur. Déjà *Oberon* était surtout son œuvre : nul doute qu'il ne faille voir en lui le principal auteur de la *Flûte enchantée*.

Cette transformation, d'ailleurs hâtive et pré-

cipitée, n'était pas précisément faite pour améliorer la pièce, qui y prit une incohérence dont rien n'a dès lors pu la sauver. L'action restait vaguement la même, mais les caractères faisaient volte-face : la bonne fée se muait en fourbe Reine de la Nuit ; le méchant enchanteur devenait le sage prêtre d'Isis Sarastro ; au lieu d'un talisman, le jeune prince cherchait la Vérité et il ne s'agissait plus pour lui de délivrer la princesse mais de la mériter par une initiation dont elle-même devait prendre sa part. En dépit de tout l'élément bouffe sur lequel Schikaneder continua toutefois d'insister tant qu'il put, particulièrement dans son propre rôle de Papageno, la féerie prenait une certaine froideur qui ne fut pas sans faire hésiter d'abord le public.

La partition au contraire avait tout à gagner à cette variété d'éléments, comme à cette « spiritualisation » de l'anecdote, et Mozart s'est manifestement exalté devant sa tâche nouvelle. Nous connaissons assez l'orientation de son esprit et de quelle façon la philosophie de la franc-maçonnerie, telle qu'elle s'était présentée à lui, avait touché et satisfait son cœur, pour comprendre sa joie à pouvoir traduire dans son art ses aspirations les plus chères. Il est probable que ses collaborateurs voyaient ici surtout l'effet théâtral ; lui, évoquait la pensée et l'évoquait religieusement. Cet esprit, si grave

avant l'âge, et à qui l'idée de la mort était devenue aussi doucement familière que celle de la Providence, restait profondément et simplement religieux — même dans ses actes, qui ne sont pas négligeable, bien qu'ils ne nous intéressent pas directement ici : ses dernières lettres nous le montrent encore assistant à la messe et suivant les processions, le cierge à la main. — Pour *La Flûte enchantée* il ouvrit son âme tout entière, son âme rehaussée et comme transfigurée par l'usure progressive de son corps. On le sent à chaque page, cette composition dont l'essence puérile disparaissait absolument de ses yeux pour ne lui découvrir que la fusion naturelle de tant de modes divers de sentiments humains au profit d'un genre nouveau, d'un style national, cette composition fut pour Mozart une fête sans pareille, une joie intense, un vrai ravissement.

Mais il y a bien autre chose dans la genèse de cette partition unique, et c'est encore M. de Wyzewa qui, le premier, nous le fera remarquer[1]. Il y a comme l'évocation de toute la jeunesse de Mozart. Au moment de faire chanter la grâce amoureuse de Tamino et de Pamina, épanouir l'humoristique gaîté de Papageno, sourire la sollicitude charmante des « dames » et des « enfants », Mozart a vu surgir devant son esprit

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1913.

cette phase rayonnante de son génie où toutes les propres aspirations de son cœur se traduisaient en intarissables inventions, cette vingtième année où son inspiration déjà souveraine se jouait avec une lumineuse facilité. Et en retrouvant ainsi ces thèmes si expressifs, ces figures si caractéristiques, ces images sonores si évocatrices, il ne les a pas repoussés, il les a laissé courir et onduler à travers sa nouvelle trame. L'étude des *divertissements* et des *sérénades* de 1776, — et l'on peut même remonter plus haut, aux chœurs du *Roi Thamos*, notamment, — ne laisse aucun doute à cet égard. Avec la prodigalité de sa jeunesse, Mozart avait jeté au vent rythmes et mélodies sans les développer, sans en tirer parti. Ils se réveillèrent en quelque sorte en lui le jour où un même état d'esprit devait les provoquer.

Du reste, fût-ce sa lassitude physique ou cette sérénité supérieure qui prend son bien où elle le trouve et n'attache qu'une importance secondaire à ses emprunts, sûre qu'elle est de les transformer, Mozart, dans *la Flûte enchantée* ne s'est pas seulement souvenu de lui-même, il a vu repasser devant lui, avec trop d'à-propos pour les écarter, telle page des maîtres qu'il avait naguère le plus étudiés : Hændel, Schobert, Emmanuel Bach, Haydn surtout; et quant à l'ouverture, on sait que Clementi a eu soin

d'inscrire, et pour cause, sur l'édition de la sonate en *si* bémol, qu'il l'avait jouée devant Mozart.



La partition en reste-t-elle moins neuve, moins indépendante, n'est-elle pas la plus originale au contraire et la plus féconde parmi les chefs-d'œuvre du maître ; n'est-elle pas à la tête d'une ère dramatique nouvelle, celle qui aura *Fidelio* et *Freischütz* pour premiers manifestes ; n'est-elle pas enfin, comme le proclamait Wagner, le premier opéra allemand?

Réellement, aucune n'offre autant de jouissances diverses, et plus hautes, plus fines, plus imprévues. Autant la comédie nous choque par ses disparates, autant la musique nous ravit par l'harmonie parfaite de tous ses éléments. Nous avons trouvé plus d'émotion dramatique avec *Don Juan*, plus d'ampleur comique avec *Les Noces de Figaro*, mais non pas cette grâce tendre ou cette majesté pénétrante, cette couleur romantique ou cette suavité instrumentale. Mozart est l'artiste par excellence pour rendre dans leur plénitude les sensations qu'il a

éprouvées en composant. Si la *Zauberflöte* a été pour lui un pur enchantement, elle l'est également pour nous. Il l'a écrite sans s'inquiéter de la logique des choses : si nous voulons la goûter, la comprendre en sa plénitude, nous devons en faire autant. Admettons la féerie, ne lui demandons pas de sens, laissons-nous simplement ravir par son extraordinaire magie, c'est encore le meilleur moyen de nous y intéresser.

Admirons cependant l'unité de l'œuvre musicale et la sûreté avec laquelle chacun des personnages est évoqué et suivi jusqu'au bout dans la plénitude de son expression particulière, la variété de son langage lyrique, dans la couleur de son ambiance symphonique, aussi vraies que si le monde réel s'ouvrait ici devant nous, et non celui de la fantaisie. Cette unité et cette vérité sont telles, selon moi, qu'elles rendent à peine sensible la déviation que Mozart a été amené à faire subir au plan primitif de son œuvre. La grâce légère des scènes du début, entre Tamino, Papageno et les Dames de la Reine de la Nuit, vaut la verve comique de celles où paraît Monostatos, et surtout de celles qui rapprochent, à la fin, Papageno de Papagena. Dès les premières mesures, dès son entrée poursuivie par le serpent, et bientôt dans l'air exquis où il exprime son amour naissant, Tamino fait voir un caractère simple et fier dont le style

n'aura nul besoin de se hausser pour rendre la première révolte du prince devant le temple, et l'incomparable effusion de tendresse que sa voix et sa flûte exhalent tour à tour, lorsque Pamina lui est promise, ou, plus tard, les pages où sa constance se retrouve et traverse avec elle, sans crainte, les épreuves de l'initiation. L'humeur enjouée et folâtre des Dames de la Reine, n'est pas moins conforme à leur caractère : la lutte n'est pas encore engagée entre leur souveraine et Sarastro, et c'est d'ailleurs par leurs charmes qu'elles devront toujours chercher à retenir Tamino. Quant à Papageno, il n'évolue pas davantage au cours de l'action, si ce n'est pour relever son insouciante gaîté de ce sentiment tout neuf, qu'ignorait son âme d'oiseau : l'amour instinctif éveillé en lui par Papagena. Ses chansons populaires, peut-être suggérées à Mozart par Schikaneder, sont partout de la même simplicité cordiale, son impressionnabilité bouffonne, soit auprès du prince, soit à la recherche de celle qui lui a été promise, est toujours rendue avec une finesse aussi distinguée. Aussi bien, à chaque pas, même dans les scènes du temple, la gaîté naturelle de Mozart sourit au travers des plus hautes inspirations de sa pensée, comme pour fortifier encore la sérénité de cette gravité nécessaire. Une fois de plus, il y a là un équilibre que l'exécution doit avant tout sauvegarder.

La vérité, le caractère, la beauté suprême de cette partie de l'œuvre, la principale sans doute, offrent en effet la même sûreté de conception. Le personnage de Sarastro est d'un style incomparable et la bonté paternelle mais ferme de son avis, comme le sentiment religieux des chœurs qui l'entourent et qu'il domine, imposent à l'esprit une impression de respect et de révérence vraiment unique. La passion inquiète de Pamina est rendue avec tantôt une grâce et tantôt une ardeur frémissante, qui n'émeuvent pas moins. Il n'est rien de plus pur et de plus éthéré que la sollicitude des Enfants du Temple pour les néophytes commis à leur garde. Il n'est pas de plus robuste et de plus neuve expression lyrique que celle qui caractérise, soit le premier accueil de Tamino à la porte du temple, soit les avis des deux hommes armés au seuil des dernières épreuves. Enfin, la Reine de la Nuit, dont le personnage reste à distance de l'action, comme surnaturel, et qui en bonne logique ne devrait même pas, au dénouement, s'y mêler directement un instant, son caractère n'est pas moins original et éloquent que les autres, sa déclamation est vibrante, et ses extraordinaires vocalises, qui n'ont rien des fioritures italiennes et doivent être exécutées en conséquence, semblent surtout (comme les lançait sans doute Mme Hofer, qui n'avait pas une belle voix à proprement

parler) évoquer la traînée d'étincelles que son passage laisse dans l'éther nocturne.

De l'orchestre, de sa grâce, de sa variété, de sa saveur pittoresque, de l'éloquence de ses évocations, il y aurait trop à dire en peu de lignes. Bornons-nous à citer l'alliance si impressionnante des instruments à vent dans les trois appels symboliques :



Le succès fut tout à fait sans précédents. Un mois après le 30 septembre, date de la première représentation, l'œuvre avait été donnée vingt-quatre fois ! En treize mois elle atteignit la centième ! Les dernières lettres de Mozart à sa femme,

alors retournée à Baden, sont pleines de détails sur ce franc triomphe, qui semble avoir désarmé Salieri lui-même. C'était vraiment la réconciliation avec ce public viennois, qui, après des années de défiance et de froideur, se reprenait enfin de son bel enthousiasme de jadis. Des rires, de la joie, des *bis* (le duetto de Pamina et Papageno, la scène du glockenspiel, le trio des Enfants du Temple...), une visible sympathie et, ce qui surtout touchait Mozart, « l'approbation par le silence », marque d'exceptionnelle attention, tel était l'accueil quotidien des spectateurs.

La nationalité de l'œuvre n'y était sans doute pas pour rien, ni la nouveauté de sa réussite dans son caractère foncièrement allemand : de l'avoir pu faire telle, Mozart en eut réellement sa dernière joie sur la terre. S'il avait vécu seulement quelques années de plus, il eût vu l'Allemagne entière dans l'attente des inspirations de son génie. *La Flûte enchantée*, bientôt jouée partout, évoquait un sentiment qu'aucun autre chef-d'œuvre, sur texte italien, n'eût pu donner : la conscience d'une force nationale.

*
* *

C'est aussi la dernière grande œuvre achevée par Mozart. Des cinq autres, de la même époque, qui me restent à citer, deux seulement sont complètes : un hymne, un *Adoramus* pour quatre

voix, basse et orgue, dans le même style que l'*Ave verum*, et d'une beauté égale, qu'il n'y a aucune raison de faire remonter à 1779 [W. 587, K. 327] ; et la « petite cantate franc-maçonnique » écrite sur texte de Schikaneder pour l'ouverture d'une loge, œuvre du plus beau style, souriante et affectueuse, dernière preuve donnée par Mozart de cette effusion de cœur, de cette spontanéité de sympathie sans quête de retour, qui était le fond de son caractère, et dont la beauté devait être si bien rehaussée, en quelque sorte, trois semaines plus tard, par l'abandon dans lequel ses obsèques furent laissées ! Elle comporte deux chœurs, entre lesquels deux récitatifs amènent un air de ténor et un duo de ténor et de basse.

Un peu antérieur est le concerto de clarinette qu'il entreprit pour Stadler et ne semble pas avoir pu achever. Toute les ressources de l'instrument, pour lequel nous savons sa prédilection, y sont mises en valeur avec un soin particulier, mais l'œuvre, où le contrepoint s'exerce sans relâche, est en elle-même de la plus haute valeur musicale.

Avec *Titus* et le *Requiem*, dont l'histoire nous fait remonter jusqu'au mois de juillet, en pleine composition de la *Flûte enchantée*, nous rencontrons pour la première fois auprès de Mozart un collaborateur, un aide. Le jeune Franz Süssmayer (il avait vingt-cinq ans à cette date), depuis peu son élève et son compagnon fidèle, a dans

ces deux œuvres, d'ailleurs si hautes, une part trop importante pour n'être pas étudiée de près.

La Clemenza di Tito est un opéra seria de Metastase, déjà dix-sept fois, au moins, mis en musique (par Gluck notamment), et dont la ville de Prague proposa à Mozart une réduction en deux actes, destinée à fêter le couronnement de l'empereur Léopold comme roi de Bohême, lequel devait avoir lieu le 6 septembre.

Mozart ne pouvait rien refuser à ses amis de Prague, ni sa misère faire fi de la moindre occasion de bénéfice. Il ne semble pas, cependant, qu'il dût interrompre avec grande joie la composition de son œuvre d'avant-garde, si libre et si originale, pour reprendre encore une fois les traditions de l'opéra sérieux italien, de l'opéra de concert auxquelles ses débuts avaient dû jadis se conformer. Le sujet, d'ailleurs, même dans sa version nouvelle et avec les additions de Mazzoli, était froid et médiocre. Enfin, si développé qu'il fût encore, il fallait aller vite en besogne, et la partition ne devait pas comporter moins de vingt-six numéros et une ouverture. Aussi, en dépit de cette expression souveraine de beauté qui donne à nombre de ces morceaux, en soi et comme indépendamment de la scène, un grand intérêt musical, l'œuvre ne diffère pas beaucoup d'une cantate. Mozart n'était pas homme à donner le change sur l'inconsistance

des situations ou le manque de caractère des personnages. Amené par les circonstances à se plier aux formes consacrées, — aux interprètes aussi, à cela près que le rôle de Sextus et celui d'Annius, son ami, les deux amoureux de la pièce, étaient tenus par des soprani *femmes*, — il se borna, comme jadis, à chercher à donner à chaque morceau, indépendamment, le maximum d'expression. Aussi en est-il de forts beaux : tels le premier finale, vraiment digne des plus vivants que Mozart ait jamais écrits, de ceux des *Noces de Figaro* par exemple ; et le dernier air de Vitellia, avec le grand récitatif qui le précède, une page tout à fait supérieure, par la vérité, l'énergie, la souplesse de son expression lyrique. Du reste, tout le personnage de Vitellia, âme de la conjuration mise ici en scène, et qui lance Sextus, malgré lui, contre Titus, son ami, est traité avec une couleur et un relief superbes : mais c'est le seul. Aucun des autres, même celui de Titus, ne semble exister à côté et n'offrait au musicien un caractère quelconque. Ce n'est guère que des effets de concert que peuvent amener la grâce mélodique de leurs airs, et même le sentiment, plus vif et plus pénétrant, des ensembles, tels que les duettos de Vitellia et Sextus, de Sextus et Annius, d'Annius et Servilia, le trio de Vitellia, Annius et Publius au premier acte, et surtout

le trio de Titus, Sextus et Publius, au second.

L'œuvre ne produisit qu'une impression assez médiocre sur l'auditoire spécial auquel elle s'adressait, mais elle semble s'être relevée au cours des représentations publiques qui suivirent. Mozart, dans ses lettres, note un accueil sans réserve et même des *bis*. Maintenant, jusqu'à quel point avons-nous là son travail propre, c'est ce qu'il est bien difficile de déterminer. Il paraît probable que tous les récitatifs dont les morceaux étaient reliés entre eux sont dus à Süssmayer, mais peut-être aussi une grande partie de l'orchestration.

On sait que cette part de l'élève dans l'œuvre du maître, et comme réalisation de ses idées, est beaucoup plus importante pour le *Requiem*, mais d'ailleurs sur bien des points non moins délicate à déterminer. C'est encore en pleine genèse de la *Flûte enchantée*, dès le mois de juillet, que Mozart avait reçu la demande d'une messe de *Requiem*. Sans redire la terreur qu'en aurait conçue l'artiste, déjà si malade, à la figure funèbre du messager chargé d'apporter la commande et de s'informer du travail, il faut au moins rappeler la raison du mystère dont s'était entouré le marché. Ce *Requiem* était payé par un riche amateur, le comte Franz de Walsegg, pour être exécuté sous son propre nom, et même signé de sa main... comme il le fut en effet. Retardée et interrompue,

soit par *Titus* soit par la *Zauberflöte*, la partition était loin de son achèvement lorsque la mort glaça le cerveau sublime qui la concevait.

Il est permis de croire que, malgré son abandon de la musique religieuse, il avait entrepris de tout son cœur le *Requiem*, car, pour le coup, son inspiration s'est élevée et maintenue sur les sommets. On pourra se demander, une fois de plus, si les paroles du texte sacré appelaient précisément le caractère exquis, la grâce ineffable de cette beauté. Mais après tout, l'important pour nous, c'est que cette musique est la plus pure expression de l'âme de Mozart, de sa résignation douce et simple, de son détachement, — et l'infini regret, c'est que cette expression se soit interrompue à peine épanouie.

Car sur les douze morceaux que comporte une messe de Requiem et que Mozart avait dessein d'écrire, le premier seul, le *Requiem æternam* (adagio) suivi du *Kyrie* (allegro), est entièrement son œuvre. Nous en avons le manuscrit autographe complet. Mais les suivants, du *Dies iræ* à l'*Hostias* (2-9), ne sont plus représentés que par des esquisses, dessin mélodique, orgue, entrées d'instruments, soit encore de la main mourante du maître, soit écrites sous sa dictée par Süssmayer, qui d'ailleurs reçut jusqu'au bout, nous en avons le témoignage, des instructions détaillées. Enfin ce dernier, après avoir

revu et orchestré tous ces morceaux, acheva seul la partition (10-12). En somme, il ne reste de trace directe de l'œuvre de Mozart que jusqu'aux premières mesures du *Lacrymosa* (7). Une lettre de Süssmayer, en date de 1800, est très explicite sur tous ces points. Il ne sera jamais possible d'en savoir davantage.

Les dernières lettres connues de l'artiste sont du mois d'octobre, et peut-être du début de novembre. Constance était retournée aux eaux de Baden, avec sa sœur Sophie et son dernier né, le petit Wolfgang, venu au monde le 25 juillet. Dans les pages qu'il lui adresse, il n'est question que de sa santé à elle, du caractère et de l'éducation de leur fils aîné Charles, alors en pension, enfin du succès croissant de ses œuvres, et toujours sur un ton de belle humeur, de joie de vivre, de tendre vivacité. En réalité, ses forces déclinaient rapidement, il se consumait à vue d'œil, tout en luttant chaque jour avec sa tranquille énergie habituelle. Son esprit aussi s'absorbait ; on nous le peint, tantôt obsédé de l'idée que ses ennemis l'empoisonnaient, ou simplement du mystère de ce *Requiem* que sa hâte fébrile semblait vouloir achever pour ses propres obsèques, tantôt envisageant avec une douce mélancolie sa fin prochaine, et l'ironie de sa destinée qui, avec le succès éclatant de la *Flûte enchantée*, lui ménageait enfin, trop tard, des

offres fructueuses, de Hongrie et de Hollande, des traités, qui lui eussent garanti une pension en échange d'œuvres nouvelles... Cependant Constance, avertie, était revenue et il en avait ressenti un mieux passager : c'est à ce moment qu'il fit exécuter, le 15 novembre, cette petite cantate, cordiale et souriante, qui a été signalée plus haut. Puis sa faiblesse croissante reprit le dessus, et il dut s'aliter. Sa jeune belle-sœur Sophie, qui ne le quittait guère depuis son retour, a écrit sur ces derniers jours les détails les plus émouvants dans leur simplicité. On voudrait pouvoir les citer tout au long. Mozart y montre constamment cette sérénité, et cette vision supérieure de beauté qui, dans ses œuvres, nous ont frappés particulièrement depuis quelque temps.

Jusqu'au bout d'ailleurs, sa vie s'identifie à son art, et tel nous l'avons suivi en ses premiers développements d'enfant, puis en son épanouissement progressif, et si vite en sa maîtrise souveraine, tel nous le trouvons au moment de la mort. Jusqu'au bout, l'aëde incomparable a chanté, épuisant son être jusqu'aux moelles ; la mélodie brusquement s'est éteinte, emportant le dernier souffle de vie avec elle. L'éclair suprême de ses yeux, le dernier mouvement de ses lèvres, on nous l'a dit, évoquaient encore la musique...

Une sorte de fatalité devait accentuer pour la postérité cette identité entre l'artiste et sa

création. Pourquoi faut-il que l'ingrate insouciance de ses amis en soit cause ? Et qu'aucun de ceux qu'il avait tant obligés et qui n'avaient pas su assurer la tranquillité de sa vie, n'ait pensé à réserver le moindre asile à sa mort ?

Il n'avait pas trente-six ans lorsqu'il s'éteignit, le 5 décembre, à une heure du matin. Devant son corps, qu'enveloppait le suaire noir d'une confrérie de la mort, ce fut tout le jour un long défilé, pour le voir une fois encore. Mais le lendemain 6, après des obsèques très humbles et très hâtives dans une chapelle de la cathédrale Saint-Étienne, l'après-midi, le cercueil fut porté au cimetière Saint-Marc, et comme ce champ de repos était lointain et qu'il faisait un temps exécrable, personne ne le suivit jusqu'au bout, nul ne se trouva présent au moment où il prenait place... dans la fosse commune ; nul ne put dire à Constance, lorsque ses forces lui permirent de se rendre au cimetière : c'est sur cette tombe qu'il faut prier. De Mozart il ne devait rien rester, il ne reste rien... que son œuvre.

Mais son œuvre, ne l'avons-nous pas, jour après jour, sentie vibrer et frémir ; ne nous a-t-elle pas dit le secret de son cœur, le sens de son esprit, ne nous a-t-elle pas fait vivre sa vie ? Son œuvre, — puis-je finir autrement que j'ai commencé ? — son œuvre n'est-elle pas lui-même ?



BIBLIOGRAPHIE

Presque toutes les œuvres de Mozart (582 authentiques), étant citées dans les pages qui précèdent, suivant leur ordre chronologique, il a paru inutile d'en donner ici le détail, qui d'ailleurs prendrait un développement démesuré. Je me borne donc à indiquer le plan d'après lequel a été conçue leur édition critique. Quant à la littérature Mozartine proprement dite, je ne puis encore signaler ici que les ouvrages essentiels, critiques et documentaires, ceux auxquels il faut toujours recourir. Pour les autres, ils sont si nombreux, que le choix devient impossible. L'*essai* de *revue critique* que j'ai publié à l'occasion du 150e anniversaire de la naissance de Mozart, le 27 janvier 1906, et auquel je dois renvoyer, comportait déjà 453 numéros.

ŒUVRES

Edition critique chez Breitkopf et Haertel, Leipzig.

Entreprise en 1876 et terminée en 1883, cette publication est due au concours de MM. le chevalier de Kœchel (mort dès 1877), J. Rietz (mort en 1877, Fr. Espagne (mort en 1878), G. Nottebohm (mort en 1882), J. Brahms, Otto Goldschmidt, J. Joachim, Carl Reinecke. E. Rudorff, Ph. Spitta, le comte Waldersee et Fr. Wüllner, qui ont rédigé, comme témoignage de leurs travaux, un certain nombre de *Revisionsberichte*, annexes des principales séries de l'œuvre de Mozart.

Ces séries sont au nombre de 23, plus un supplément considérable.

1. *Messes* (15 numéros).
2. *Litanies et vêpres* (7 numéros).
3. *Motets avec orchestre* (31 numéros).
4. *Cantates et oratorios* (5 numéros).
5. *Opéras* (21 numéros).
6. *Airs et morceaux avec orchestre* (47 numéros).
7 a. *Lieder à une ou plusieurs voix* (40 numéros).
— b. *Canons* (20 numéros).
8. *Symphonies* (41 numéros).

9. *Cassations, sérénades, divertissements pour orchestre* (31 numéros).

10. *Marches, morceaux divers pour orchestre* (21 numéros).

11. *Danses pour orchestre* (24 numéros : 115 œuvres).

12. *Concertos pour instruments à cordes et à vent* (20 numéros).

13. *Quintettes* (9 numéros).

14. *Quatuors* (30 numéros).

15. *Duos et trios pour instruments* (4 numéros).

16. *Concertos de piano* (28 numéros).

17. *Quintettes, quatuors et trios avec piano* (11 numéros).

18. *Sonates et variations pour piano et violon* (45 numéros).

19. *Pièces pour piano à 4 mains et à 2 pianos* (8 numéros).

20. *Sonates et fantaisies pour piano* (21 numéros).

21. *Variations pour piano* (15 numéros).

22. *Petits morceaux pour piano* (18 numéros).

23. *Sonates pour instruments et orgue* (15 numéros).

24. *Supplément :* symphonies, ouvertures, concertos, messes, airs, etc. (62 numéros : 72 œuvres). Cette série peut être considérée comme toujours ouverte.

En dehors de cette édition critique, un certain nombre de transcriptions seraient à signaler comme intéressantes à plusieurs titres ; soit qu'elles aient donné lieu à de véritables travaux critiques, comme les partitions pour piano et chant des principales œuvres théâtrales, soit qu'elles aient mis à la portée des exécutants des partitions de lecture malaisée : telles les éditions d'œuvres religieuses par Novello, à Londres.

LETTRES

Nohl (L.). *Mozart's Briefe.* 2e édition, Leipzig, Breitkopf, 1877, in-8° de 494 p.

Traduction française, avec additions, par Henri de Curzon, Paris, Hachette, 1888, in-8° de 650 p. ; puis : Nouvelles lettres des dernières années de la vie de Mozart, Paris, Fischbacher, 1898, in-12 de 87 p.

Schiedermair (L.) *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, Leipzig, Muller, 1913-4, 5 vol. in-8°.

CATALOGUES THÉMATIQUES ET BIBLIOGRAPHIE

Kochel (L. von). *Chronologisch-Thematische Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozart's...* Leipzig, Breit-

kopf, 1862, gr. in-8° de 550 p. Nouvelle édition publiée par le comte P. de Waldersee, 1905, gr. in-8° de 676 p.

CURZON (Henri de). *Essai de bibliographie Mozartine.* Revue critique des ouvrages relatifs à W.-A. Mozart et à ses œuvres. Paris, Fischbacher, 1905, in-8° de 39 p.

BIOGRAPHIE ET CRITIQUE

SCHLICHTEGROLL (Fr.). *Nekrolog...* Gotha, 1793 et 1798, 2 volumes.

ROCHLITZ (Fr.). Articles parus dans l'Allgemeine Musikalische Zeitung de Leipzig, de 1797 à 1802. — Reprod. dans *Für Freunde der Tonkunst* (Leipzig, 1824, 4 volumes) sous le titre : *Mozart's Charakterzüge.*

NIEMTSCHEK (Fr.). — *Leben des K. K. Kapellmeisters W. G. Mozart...* Prague, 1798 ; dernière édition 1905 ; in-8° de 88. p.

NISSEN (G. N. von), — *Biographie W. A. Mozart's* nach Originalbriefen..., Leipzig, Breitkopf, 1818. in-8° de 750 p. *Anhang...*, 1828, in-8° de 219 p.

OULIBICHEFF (Al.). — *Nouvelle Biographie de Mozart...*, Moscou, 1843, 3 volumes in-8° de 368, 378 et 478 p.

JAHN (OTTO). — *W.-A. Mozart.* Leipzig, Breitkopf, 1856-1859, 4 volumes in-8°. 4e édition par H. Deiters, 1905-1907, 2 volumes in-8° de 852 et 911 p.

CHRYSANDER (FR.). — *Mozart's Werke.* Articles parus dans l'Allgemeine Musikzeitung de Leipzig, au fur et à mesure de la publication de l'édition critique des œuvres, 1879-1882.

NOTTEBOHM (G.). — *Mozartiana...* Leipzig, Breitkopf, 1880, in-8° de 139 p.

TIERSOT (JULIEN). — *Etude sur la Flûte enchantée* ; publiée dans le Ménestrel, Paris, in-4°, 1893 (6 numéros). — *Etude sur Don Juan*, ibid 1897 (20 numéros). — *Idoménée, opéra de jeunesse*, ibid., 1907 (8 numéros).

WYZEWA (T. de). — *La Jeunesse de Mozart;* dans la Revue des deux mondes des 1er avril et 1er novembre 1904, et 4 décembre 1905.

WYZEWA (T. DE) et SAINT-FOIX (G. DE). — *W.-A. Mozart : sa vie musicale et son œuvre*, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777). Paris, Perrin, 1911, 2 volumes in-8° de 524 et 454 p. (avec catalogue chronol. général).

DENT. — *Mozart's Opera, a critical study*, Londres, 1913, in-8° de 448 p.

---

motta 1Bas
2

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC[r]

